

Die aktuelle Debatte um NFTs bildet den bisherigen Höhepunkt in der seit langem kontrovers geführten Auseinandersetzung mit digitaler Kunst. Ausgangspunkt des Hypes war der plötzliche Markterfolg einiger NFTs, mit denen nicht nur Digital Art¹ (und damit Media Art im Allgemeinen) in einen erweiterten Aufmerksamkeitsfokus geriet, sondern sich explizite Fragestellungen ergaben: Einerseits über den Kunstwert und den Originalitätscharakter² der Dateien, andererseits über das dadurch veränderte Rezeptionsverhalten eines kritischen Publikums und die systemischen Veränderungen der Kunstwelt durch die neuen technischen und digitalen Mittel. Weiter befeuert wurde die Diskussion durch die nun mehr oder weniger zwangsläufig voranschreitende Fusionierung ehemals stärker voneinander getrennt agierende Teilöffentlichkeiten: Kunstmarkt, Finanzwelt, Digital Natives sowie die Kunst- und Kulturinstitutionen.

Der chronistisch arbeitende und retrospektiv kontextualisierende, deshalb notgedrungen latent konservative Betrieb der Kunstkritik und der Kulturinstitutionen, der schon seit längerem von einem Generationen- und Mentalitätskonflikt beherrscht wird, muss sich nun daran gewöhnen, dass elementare Grundprinzipien neu verhandelt werden, der Kunstbegriff als solcher eklatant erweitert wird und sich deshalb Kunstverständnis, Kunstkritik und Kunstproduktion erneut grundlegend verändern müssen, auch wenn die Motivation nicht von allen für legitim gehalten wird.³ Erschwert wird dieser Umstellungsprozess dadurch, dass im Moment Kunst erfolgreich (d.h. aufmerksamkeitsstark und teuer) ist, die nicht von Museen und Kritikern in ihrer Qualität beglaubigt wurde oder sogar negativ kritisch gesehen wird. Entscheidend hierfür sind die technischen Grundlagen, die hinter der Digital Art und den NFTs im Speziellen stecken. Sie sind für den Kunstbetrieb in vielen Aspekten noch ebenso neu, wie die Ikonografie und die Selbstreferentialität der Digital Art.

Zur gutwilligen Rezeption fehlt bislang der als notwendig vorausgesetzte Anschein der Kanonisierung, entsprechend hitzig wird argumentiert und postuliert. Hito Steyerl, deutsche Filmemacherin, Autorin und Professorin für Medienkunst an der Akademie der Künste Berlin, nennt die „gesamte Kryptokunstwelt [...] ein Replikat der hässlichsten Teile der existierenden Kunstwelt, abzüglich der Kunst“ und hält fest: „Kunst braucht man dafür gar nicht.“⁴ Der Medienwissenschaftler Tilman Baumgärtel stellt „berechtigte Zweifel“ an die Langlebigkeit der NFT-Kunst und deren kulturelle Bedeutung.⁵ Kunstkritiker Jerry Saltz wiederum holt erst zum Rundumschlag aus: „Im Moment ist das nur der Markt, der so dumm ist, dass er nur das kauft, was andere Leute im Markt schon gekauft haben. Es ergibt absolut Sinn, dass die Kannibalen bei Sotheby`s und Christie`s sich darauf stürzen, die Trotteln zu beschießen. Sie werden alle nur noch mehr zu dem, was sie schon waren – Anti-Kunst.“⁶ Um dann doch schnell wieder zurück zu rudern: „Ich habe eine Menge Künstler*innen gesehen, die starke NFT-Kunst machen. NFT ist ein Werkzeug, ein Material, ein Medium. Es wird einen Francis Bacon oder David Hockney der NFTs geben. Es gibt schon starke NFT Kunst.“⁷ Mike Winkelmann aka Beeple, Digital Artist und einer der Hauptprotagonisten des aktuellen NFT-Hype, spricht sogar (aus seiner Position heraus sehr nachvollziehbar) davon, dass wir derzeit den Beginn des „nächsten Kapitels der Kunstgeschichte“ erleben.⁸ Bereits diese wenigen Stimmen zeigen, mit wie viel Pathos gestritten wird. Deshalb ist es die wohl entscheidende Herausforderung in der laufenden Debatte, „aus den reflexhaften Mustern [...] herauszutreten und die Grundzüge der Diskussion sowie

die zugrunde liegenden Interessen mit einer gewissen Ruhe zu betrachten“, wie der Journalist Dirk von Gehlen bereits 2011 in Bezug auf die damals schon geführte „Debatte um die digitale Kopie und ihre Folgen“ bemerkte.⁹ Im Grunde ist die jetzt geführte Diskussion nur die Weiterführung der damaligen, denn auch heute geht es ganz entscheidend um den Wert des Originals im Zeitalter seiner digitalen (Re-)Produzierbarkeit sowie um die kultursoziologischen Implikationen der Digital Art.

Der Titel des vorliegenden Texts ist deshalb mit voller Absicht eine zitierende Kopie von Walter Benjamins bahnbrechendem Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduktion“, da sich die aktuelle Diskussion vor allem um zwei Themen dreht, die eng mit Benjamins Kunst- und Sozialtheorie zusammenhängen und unter dem Eindruck der neuen technischen und digitalen Möglichkeiten neu verhandelt werden: Die Fragen nach dem Kunstwert des Einzelobjekts und seiner Originalität und Einzigartigkeit im Zeitalter seiner digitalen Reproduzierbarkeit einerseits,¹⁰ die (angebliche) Demokratisierung des Kunstbetriebs durch die neuen technischen Mittel im Zuge des sogenannten *Strukturwandels der Öffentlichkeit 2.0* andererseits.¹¹ Im Folgenden soll die laufende Debatte resümiert und kontextualisiert werden.

Um es an dieser Stelle noch einmal festzuhalten: NFT steht für Non-Fungible-Token, also für nicht ersetzbare kryptografische Token, die überall dort zum Einsatz kommen, wo es um die Einmaligkeit von virtuellen Gütern geht. Damit wurde nun unter anderem das zentrale Problem gelöst, dass Digital Art eo ipso leicht und unendlich oft vervielfältigt werden kann.¹² Dem sakrosankten Verständnis vom Original können nun endlich auch nicht-physische Kunstwerke gerecht werden, denn ihre Verknüpfung mit der Blockchain mittels NFTs dient als Echtheitszertifikat. Ausgewählte Dateien können nun nicht nur verifiziert und authentifiziert, sondern auch zum einzigartigen Original unter allen digitalen Reproduktionen erklärt werden – mit weitreichenden Folgen. Denn erst jetzt, mit der Unikatisierung einer spezifischen Kopie, sind die Fragen nach deren Originalität, nach ihrer Aura und damit ihrer ontologischen, phänomenologischen und soziokulturellen Existenz als Kunstwerk in absoluter Konsequenz zu stellen und in vielen Fällen auch direkt zu beantworten.¹³

Digital Art hat nach wie vor damit zu kämpfen, dass sie nicht den gleichen Stellenwert wie die klassischen Künste besitzt, da sie einfach geteilt und vervielfältigt werden kann.¹⁴ Zu gerne und zu oft wird dabei im Rückgriff auf Walter Benjamin das maßgebliche Kriterium des Auraverlusts als Argument angeführt, um über die Frage nach dem Kunstcharakter des Einzelobjekts – und damit nach seinem künstlerischen wie finanziellen Wert – beantworten zu können.¹⁵ Kritiker der digitalen Kunst behaupten gerne, sie sei effektheischend und kalkulierend, stets auf Reproduzierbarkeit ausgerichtet und damit a priori unehrlich und wertlos. Zusammenfassend lässt sich die frühe Misere und eine gewisse Hilflosigkeit in der Rezeption von Digital Art mit einem Zitat aus einem Ausstellungskatalog von 1999 beschreiben: „Was ist ein Original, was ein Abzug, was eine Kopie, wenn die ‚Vorlage‘ eine im Computer erstellte Datei ist?“¹⁶ Auch wenn dieses Zitat im Kontext seiner Entstehungszeit heraus verstanden werden muss, entlarvt es die immer noch in vielen Teilen verfolgte nachteilige Beschränkung der Argumentation auf die wertende Gegenüberstellung von Originalen und Reproduktionen einerseits, und andererseits die Hilflosigkeit des Publikums und der Kritik bei der Suche nach der original Nadel im digitalen Heuhaufen.

Eine entscheidende und nachhaltige Errungenschaft des NFT-Hype ist es deshalb, den systemischen Wandel in der Erwartungshaltung und der Rezeption des Originals und seiner Kopien zu zeigen. Dieser gründet in der durch die neuen Technologien gegebenen Möglichkeit, Originalität erzeugen oder zumindest proklamieren zu können. Die derzeitige Tendenz zur Reprivatisierung von Angebot und Austausch von Informationen und Dateien im Internet bildet nicht nur den historischen, sondern auch den soziologischen Hintergrund für die revolutionäre Unikatisierung des Einzelobjekts. Im Umgang damit zeigen sich ganz entscheidend der Generationenkonflikt und der systemische Wandel der neuen Kunstöffentlichkeit. Denn die junge Teilöffentlichkeit der Digital Natives hat sich so sehr an Zitate, Fakes und Überarbeitungen, an Mashups, Re-Designs und Sampling, aber vor allem auch an die Omnipräsenz von Reposts und Reproduktionen gewöhnt, dass die Digital Art nicht nur ikonografisch, sondern auch produktionsästhetisch wunderbar für sie funktioniert.

Die Fragen nach der Originalität und damit dem Wert des Einzelobjekts beschäftigt spätestens seit der Erfindung des *Ready-mades* durch Marcel Duchamp in den 1910er Jahren und wurde durch die Pop-Art ab Mitte der 1950er entscheidend befeuert. Auch heute zeigt sich nicht nur die „paradoxe, ewige Aktualität des Ready-made“,¹⁷ sondern auch, dass die ‚Aura‘ eines Objekts sowohl produktions- wie rezeptionsästhetisch ganz entscheidend sozialisationsbedingt ist. Sie ist ein Wahrnehmungsphänomen, das nur durch das Publikum auf das Werk gespiegelt wird und im unmittelbaren Zusammenhang mit dem jeweils herrschenden Zeitgeist steht – mit den Erwartungshaltungen des Publikums, den Umständen seiner Produktion, seinen zeit- und kulturhistorischen Hintergründen.

Traditionell und konservativ hat man die *Aura* und die damit verknüpften Werte nur dem Original zugesprochen. Reinhard J. Brembeck fasste dies bereits 2007 treffend zusammen: „Das Verteufeln von Reproduktionen ist seit Walter Benjamin intellektuell blasierte Mode. Dahinter verbirgt sich eine Sehnsucht nach L’art pour l’art, die jede Bindung von Kunst an Alltag und Zweckbestimmung ablehnt.“¹⁸ Entscheidend ist hierbei die Betonung der Rückbindung der Objekte an ihren Produktions- und Rezeptionskontext. Nach Benjamin ist die *Aura*, im Sinne der Echtheit, eines Kunstwerks mit dem „Hier und Jetzt“ verbunden, d.h. mit der Einmaligkeit seiner Existenz und dem Ort, für den es geschaffen wurde.¹⁹ Dass Digital Art keinen spezifischen Ort, kein „Hier“ mehr hat, ist eine der diesbezüglichen Schwierigkeiten.²⁰ Eine andere besteht darin, dass wir bei digitalen Dateien zwangsläufig um deren Reproduzierbarkeit wissen und damit auf der einen Seite jede Version zunächst gleichermaßen wohlwollend (oder ablehnend) rezipieren, auf der anderen Seite aber von der notwendigen Existenz einer Ur-Datei (ob nun tatsächlich oder nur als solche proklamiert) wissen, die dann auch gemeinhin als Original angesehen wird.²¹ Digitale Kunstwerke entstehen unter gänzlich anderen technischen Voraussetzungen und mit der Erwartbarkeit, ja Bedingtheit ihrer Reproduzierbarkeit. Nicht der Kunstcharakter hat sich also verändert, sondern die Kunstöffentlichkeit und die spezifischen Produktionsbedingungen sowie die Erwartungshaltung und damit die Wahrnehmungsweise und Bewertung.²²

Die NFT-Technologie ermöglicht – in manchen Augen endlich – den Ausbruch aus früheren Beschränkungen, die sich wie folgt formulieren lassen: „Aura kann sich im Virtuellen nicht bilden. Kostbarkeit ist im Kostenlosen nicht möglich.“²³ Das ironische Spiel mit der Nicht-Reproduzierbarkeit des einzelnen NFT verweist nun innerhalb eines auf digitale Reproduktion und Kommunikation ausgerichteten Systems auf den

Kunstwert des mit der Blockchain verknüpften Werks, der sich aus der neuen Möglichkeit digitaler Einzigartigkeit schöpft und so für den Kunstmarkt attraktiv ist. Der besondere Status des NFT liegt in der Brechung seiner Reproduzierbarkeit.²⁴ Damit bekommen aber auch alle Reproduktionen einen höheren Wert zugeschrieben, da sie nicht nur das Original in seiner Originalität bezeugen, sondern auch als ehrliche Stellvertreter dienen können, weil ihnen der Fälschungsvorwurf von vornherein abgesprochen und zusätzlich durch die NFT-Technologie widerlegt werden kann. Es gilt inzwischen nicht mehr, dass „das Original [...] das Primäre und die Kopie das Sekundäre“ sei, und es gilt nun nicht nur: „ohne Original keine Kopie, sondern auch: ohne Kopie kein Original.“²⁵ Wenn die Kopien nun (wieder) neben die Originale rücken, werden zumindest die Möglichkeiten der Kunstrezeption demokratisiert. Der im Rückgriff auf Benjamin postulierte Verlust der *Aura* durch die Reproduktion kann so eng also nicht gelten, „bei einem Kunstgut, das nur durch seine Massenanfertigung (und Massenakzeptanz) anfängt, eines zu sein.“²⁶ Die initiale Intension, den Künstlern Kontrolle über ihr Werk zurück zu geben und das Original als solches evident zu machen, zeugt eindeutig von der Existenz eines solchen Massenbewusstseins in der Kunstöffentlichkeit der Digital Art.

Der digitale Referenzraum, aus dem sich die (Re-) Produktionstechniken, die Ikonografie und die rezeptionsästhetische Erwartungshaltung speisen, ist der gleiche, in dem auch die Vermarktung stattfindet. In steter Selbstreferenz bildet sich eine vollkommen neue Kunstöffentlichkeit.²⁷ Die Verschmelzung von Kunst- und Finanzwelt, die zu dieser entscheidenden Marktöffnung geführt hat, ist der neuralgische Punkt, an dem sich die Hoffnung auf eine durch die digitalen Möglichkeiten und die NFT-Technologie in die Wege geleitete Demokratisierung des Kunstbetriebs entscheidet. Denn der Markterfolg, der der Digital Art durch den Erfolg der NFTs beschieden wurde, ist zwar das Hauptargument, wenn zugunsten einer Demokratisierung des Kunstbetriebs gesprochen wird, sie ist aber auch das Gegenargument der Kritik. Zwei Aspekte stehen dabei im Vordergrund: Die Umverteilung der Kontrolle zurück in die Hände der Künstler*innen sowie die Gewinnung eines neuen – demokratischeren, weil diversen – Publikums. Dieses neue Publikum besteht aus kaufinteressierten Kunstfreunden, kunstinteressierten Sammlern und investitionsbedachten Spekulanten und Investoren. Neue Teilöffentlichkeiten prallen aufeinander: die Bedarfsöffentlichkeit, d.h. die Produzent*innen und der klassische Kunstmarkt, sowie die sprunghaft gestiegene Gelegenheitsöffentlichkeit in Form von digitalen Marketplaces, Online-Galerien, Foren, Investor*innen und browsenden *Internet-Passanten*. Zum Teil sind es Menschen, die sich bislang nicht für Kunst interessiert haben, und nun einen Zugang finden – sei es durch die spezifische Ästhetik der Digital Art oder die Möglichkeiten des Zugriffs auf Kunstwerke und die direkte und enge Kontaktaufnahme mit den Kunstproduzent*innen, die nun erstmals in dieser Weise möglich sind.²⁸ Dazu kommt das Aufeinandertreffen der „auf Verfeinerung von Kenntnissen und Fertigkeiten beharrende Kunstwelt, in die man nur durch Investition von Lebenszeit hineinfindet; und die Masse und Geschwindigkeit feiernde Kryptokunst-Welt, in der jeder mitmischen darf.“²⁹ Der *generation gap* existiert auch in der Welt der Digital Art.

Neu ist auch das Ausmaß, mit dem Künstler*innen über den Originalitäts- und Authentizitätscharakter ihrer Werke im digitalen Raum entscheiden können. Sie haben nun die Möglichkeit, über in die NFTs eingebundenen *smart contracts* die Nutzungs- und Verwertungsrechte detailliert zu vergeben, sie können leichter selbst den Verkauf

ihrer Werke übernehmen und sie erhalten bei jedem Wiederverkauf einen festen Prozentsatz der Kaufsumme.³⁰

Beide Aspekte zeigen die Konzentration der neuen Machtfülle auf marktorientierte Faktoren. Dies ist aber nicht allzu überraschend, bedenkt man, dass der Hype um NFTs und in zweiter Folge um Digital Art und Crypto Art erst durch den öffentlichkeitswirksamen Verkauf mehrerer NFTs, allen voran Beeples „Everydays: the First 5000 Days“, entstanden ist. In der laufenden Debatte wird ohnehin kaum argumentiert, ohne auf den Erfolg auf dem Kunstmarkt hinzuweisen – positiv, aber auch negativ konnotiert, denn hier steckt die große Gefahr für das Scheitern des Demokratisierungsprozesses innerhalb der Kunstwelt.³¹ „NFTs reduzieren den Kunstbegriff auf seine ökonomische Komponente“³², ist noch eine der harmloseren Aussagen. Manche sehen hier eine neue Finanzblase, in der möglichst viel Kapital vernichtet wird³³ oder eine ‚Werde schnell reich-Masche‘³⁴, sie stellen als Zentrum der ganzen Dynamik die „inscription of blockchain technology with economically motivated principles of intellectual property“³⁵ dar oder postulieren gar: „The money is the art.“³⁶ Andere freuen sich darüber, dass man nun die Communities der NFT-Produzenten, der Auktionsbranche und die Sammler im digitalen wie im traditionellen Raum zusammengebracht hat.³⁷ Und mancher jubelt süffisant über die Parallelen zwischen dem neuen und dem traditionellen Kunstbetrieb: „Der Kryptokunst-Markt hält dem Kunstmarkt einen grellen Spiegel vor.“³⁸ Oder: „Der Kunstmarkt zieht im teuren Segment all den Blödsinn ab, den wir aus der Kryptowelt kennen – aber besser und mit Zugang zu echtem Geld und echten Steueranwälten.“³⁹

Nur durch die Wiederentdeckung der Originalität von digitalen Dateien im Sinne ihrer Einzigartigkeit war diese Dynamik überhaupt möglich.⁴⁰ Nur dem Original wird eine *Aura* zugesprochen und diese wiederum ist unabdingbar für die Festlegung und Steigerung eines finanziellen Gegenwerts. Was das Kunstwerk nun zusätzlich zu seinem Kunst-, Kultur-, Geschichts- und Ausstellungswert zugeschrieben bekommt, ist ein finanzieller Fetischwert, der zumindest zum derzeitigen Stand der Entwicklung in der allgemeinen Wahrnehmung die anderen Werte überstrahlt. Kann es unter diesen Bedingungen wirklich zur Demokratisierung des Kunstbetriebs kommen, zum Strukturwandel der Öffentlichkeit 2.0, zum Übergang von Exklusivität in eine allgemeine Zugänglichkeit?

Seit Beginn des Siegeszugs des World Wide Web war die Hoffnung groß, dass die Internetkommunikation „die Schwächen des anonymen und asymmetrischen Charakters der Massenkommunikation“ ausgleichen kann, „indem es den Wiedereinzug interaktiver und deliberativer Elemente in einen unregulierten Austausch zwischen Partner zulässt, die virtuell, aber auf gleicher Augenhöhe miteinander kommunizieren.“⁴¹ Dies betrifft in besonderem Maße den Kunstbetrieb, der sich bislang durch ein hohes Gefälle auszeichnet. Nicht nur die Bedarfsöffentlichkeit der Produzent*innen und professionellen Verkäufer*innen profitiert vom Potenzial der neuen Technologie. Auch die Gelegenheitsöffentlichkeit kunstinteressierter Sammler*innen und Follower*innen kann sie nutzen. Der traditionelle Kunstmarkt wurde bis dato maßgeblich von Beziehungen beherrscht, man musste über Kontakte verfügen, auf den richtigen Wartelisten stehen und auf Zutrittsmöglichkeiten hoffen – digitale Marketplaces ermöglichen es nun allen, Kunst zu kaufen und wieder zu verkaufen.⁴² Das Web 2.0 hat „den Demokratisierungsprozess in der Medienproduktion unbestreitbar vorangetrieben“.⁴³ Diese Entwicklung hält bis heute an, weshalb es Anlass zur Hoffnung gibt, dass Künstler*innen zum ersten Mal die

Kontrolle über den Vertrieb ihrer Kunst haben und behalten, und die Möglichkeit bekommen, auch Kunstformen zum Verkauf anzubieten, die bisher schwer verkäuflich waren.⁴⁴

Dass der NFT-Hype ausgerechnet im Beuys-Jubiläumjahr aufkommt, verleiht diesem eine ironische Pointe. Joseph Beuys berühmtes Diktum, „Jeder Mensch ist ein Künstler“, scheint, so versprechen es die Protagonist*innen der derzeitigen Entwicklung, nicht mehr an der handwerklichen Leistungsfähigkeit oder dem Zugang zur Öffentlichkeit und zum Kunstmarkt zu scheitern. Das zeigt sich unter anderem daran, dass Künstler*innen, die lange nur analog gearbeitet haben, sich nun ebenfalls die neuen digitalen Möglichkeiten aneignen. Auch wenn diese in vielen Fällen selbst keine NFTs programmieren können und deshalb auf Unterstützung bei der Generierung von Tokens und dem Verknüpfen ihrer digitalen Kunstwerke angewiesen sind. Ist schon dies eine Grundproblematik, die gegen eine umfassende Demokratisierung und Befreiung des Kunstbetriebs spricht, so ist es doch vor allem das grundsätzliche Problem der herrschenden Gatekeeper-Mentalität, die erst einmal noch bestehen bleibt und der umfassenden Demokratisierung entgegenwirkt.

2011 waren die Hoffnungen groß: „Die digitale Öffentlichkeit hat das Kunstspiel hinter sich gelassen. Damit verbindet sich eine Einebnung in zweierlei Hinsicht: eine Egalisierung der Werke und eine Demokratisierung der Rezipienten. Einebnung der Werke, erstens, bedeutet, dass es im Internet keine Rangunterscheide mehr gibt, die aus Ritualen der Heiligsprechung oder Verdammung hervorgehen, zelebriert von Kunstkritik, Kunstgeschichte, Musealisierung und Kanonisierung in den Bildungsanstalten. Für keinen anderen sozialen Bereich gilt die Losung anything goes so umfassend wie für das Internet. Zwar wird auch im Internet ständig etwas hochgejubelt oder verdammt, aber ein Kanon wäre angesichts der unübersehbaren Fülle des Gegebenen nicht mehr definierbar, würde ihn überhaupt jemand definieren wollen, mithin hat sich die Trennung zwischen der Aristokratie und dem Plebs der Kunstwerke aufgelöst.“⁴⁵ Die letzten zehn Jahre haben gezeigt, wie trügerisch diese Hoffnung war: Es ist fast unmöglich, den Kunstbetrieb wirklich aus dem starren Korsett von konkurrierenden Deutungshoheiten, marktmotivierten Verkaufspräsentationen und kuratorischen Ausstellungsauswahlen zu befreien. Und so werden zurecht auch ernstzunehmende Kritik und Bedenken geäußert. Eine große Gefahr besteht sicherlich darin, dass die neuen Marktstrukturen nicht den Produktions- und Rezeptionskosmos demokratisieren, sondern ganz im Gegenteil, die kapitalistischen Strukturen des traditionellen Kunstmarkts auf die neugewachsenen Strukturen überträgt, bevor sich diese konsolidiert haben: „Instead of appreciating the value of digital artworks, NFTs have sold them short: They reify ownership and platform capitalism at precisely the moment when digital art could be facilitating a conversation about alternatives such as decentralization and self-sovereignty“.⁴⁶

Hauptargument dieser Bedenkenträger ist die immer noch herrschende und immer wieder in neuen Formen auftretende Ausübung subjektiver Deutungshoheiten. Marketplaces, Online- und Offline-Magazine, Social Media, Clubhouse, kuratierte Auktionen von Digital Art und Crypto Art, Online-Ausstellungen – all das sind Modi, mit denen der Demokratisierungsprozess untergraben werden kann, da sie in rascher Geschwindigkeit einen subjektiven Bedeutungskanon entwerfen, der, durch die neuen technischen Möglichkeiten unmittelbar und objektivierend wirkend, eine breite Öffentlichkeit erreicht.⁴⁷ Und der Zugang zu diesen Teilöffentlichkeiten ist nicht leicht.⁴⁸ Klickzahlen, Follower und Freundeslisten gelten als Erfolgswährung für die

Freizügigkeit in der digitalen Kunstwelt. Dieser Dichotomie ist man sich im traditionellen Kunstbetrieb inzwischen stärker bewusst und es gibt dort nicht nur den Vorteil, dass diese Widersprüchlichkeit nicht nur offen diskutiert wird, sondern auch, dass sich durch die im Lauf der Jahrzehnte gewachsene Referenzgruppe der Masse an subjektiven Urteilen ein selbstreferenzieller Kontrollmechanismus entwickelt hat, der eine Objektivierung der Wertungsmechanismen ermöglicht und Diversität in höherem Maße zulässt – auch wenn immer noch eklatante Missstände gerade in der Inklusion von Gruppen außerhalb des Wertekanons existieren. Die neuen dynamischen Rezeptionsprozesse rund um Digital Art und Crypto Art bieten diese Kontroll- und Korrekturmöglichkeiten noch nicht. Eine der Folgen: Der Marktwert, mit dem viele NFTs etikettiert werden, ist einerseits von außen angelegt und zweitens Produktionsmotivation für Werke, die zwar als künstlerische Positionen publiziert werden, oft aber keinen anderen Zweck verfolgen, als Geld zu generieren. Darunter leiden allerdings wieder die zahlreichen hochwertigen künstlerischen Positionen, die im weiten Feld der Finanzspekulationen und Vermarktungsstrategien unterzugehen drohen. Viele Krypto-Enthusiasten glauben deshalb, dass es genau dieses institutionalisierte Gatekeeping ist, das die wahren Werte der NFTs zunichtemacht.⁴⁹ Auch Anil Dash, einer der Erfinder der NFT-Technologie, hoffte 2014, „Künstler zu schützen und ihnen im Raum der beliebigen Kopie namens Internet mehr Kontrolle über ihre Werke zu ermöglichen“.⁵⁰ Doch auf dem Höhepunkt des Hypes 2021 ist er von der Realität sichtlich konsterniert: „The idea behind NFTs was, and is, profound. Technology should be enabling artists to exercise control over their work, to more easily sell it, to more strongly protect against others appropriating it without permission. By devising the technology specifically for artistic use, McCoy and I hoped we might prevent it from becoming yet another method of exploiting creative professionals. But nothing went the way it was supposed to. Our dream of empowering artists hasn't yet come true, but it has yielded a lot of commercially exploitable hype.“⁵¹

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner digitalen Produzierbarkeit verkörpert eine systemische Revolution enormen Ausmaßes. Sein Wert liegt vor allem in der ausgelösten Notwendigkeit, „das eigene Wahrnehmungsverhalten als auch die von ihm unkritisch bestätigten Werte (die Aura) zu hinterfragen. Eine Herausforderung, die sich mit den je unterschiedlichen neuen technischen Möglichkeiten, so auch den digitalen, immer wieder neu und anders stellt.“⁵² Das ironische Spiel mit der Originalität und Einzigartigkeit digital produzierter und digital reproduzierbarer Kunst hat zwei enorme Konsequenzen für den Kunstbetrieb. Einerseits den systemischen Wandel in der Rezeption der Kunst durch die zwangsläufige Veränderung in der Auseinandersetzung mit Fragen der Originalität und der Wertung von Reproduktionen. Der Kunstbegriff wird neu interpretiert und erweitert – und auch die Kunstöffentlichkeit wird maßgeblich vergrößert. Bislang wirkt der Einfluss des Finanzmarkts noch zu stark, um beruhigende Prognosen hinsichtlich der Demokratisierung der Kunstwelt stellen zu können. Doch zeigen sich bereits vielversprechende Ansätze der Dezentralisierung in Form neuer, von Künstler*innenseite unmittelbarer Vermittlungs- und Verkaufsportale mit enormen Möglichkeiten der Diversifizierung und Inklusion. Die Frage ist, wie wird sich das Verhältnis der alten und neuen Deutungshoheiten entwickeln? Dies wird von der systemischen Veränderung des Kunstbetriebs entschieden werden und vom Grad der Demokratisierung durch Fusionierung seiner Teilöffentlichkeiten, durch Machtverschiebungen in den Produktions- und Rezeptionsmechanismen, durch Infragestellen des existenten Wertekanons und die Konsolidierung neuer Wertigkeiten. Was der Hype um NFTs und die Debatte um das Kunstwerk im Zeitalter seiner digitalen Produzierbarkeit zumindest schon gezeigt haben: Wille und Hoffnung sind da.

¹ Mit Digital Art ist jegliche Kunst gemeint, die unter den neuen digitalen Bedingungen entsteht. Sie ist nicht zwangsläufig software- oder hardwarebasierend, auch die inhaltliche Auseinandersetzung reicht zur Bezeichnung aus; vgl. dazu Annette Doms, Die Digitalisierung verändert nicht nur die Gesellschaft, sondern auch die Kunst!, in: KunstStoff 24 (2017), S. 2–3, hier S. 3.

² Allerdings in diesem Kontext nur bezogen auf den ontologischen Zustand als einzigartige ‚Ur-Datei‘ im Kontrast zu ihren Reproduktionen. Die ikonografische Originalität der Digital Art bzw. Crypto Art, die ebenfalls vehement diskutiert wird, bleibt an dieser Stelle ausgespart. Vgl. dazu Kolja Reichert, Die fliegende Katze. Auch Dateien sind jetzt Kunst. Sie werden für Millionen gehandelt, und das nicht nur in obskuren Nerd-Börsen, sondern auch bei Christie`s, 3. März 2021, URL: www.sz.de/1.5223768; Annette Doms, Der NFT-Hype – Ist das Kunst?, 8. März 2021, URL: <http://www.annettedoms.net/2021/03/der-nft-hype-ist-das-kunst/>; Julia Theek, NFT – von Space X ins Metaversum, 18. März 2021, URL: <https://www.theeuropean.de/julia-theek/schoene-neue-virtuelle-kunstwelt/>; Anika Meier, Abwehr des Krypto-Hypes. Wohin mit dem NFT-Hass?, 27. April 2021, URL: <https://www.monopol-magazin.de/wohin-mit-dem-nft-hass>.

³ Wie Kathrin Passig gezeigt hat (siehe: Neue Technologien, alte Reflexe, in: Medienkorrespondenz 34 (2014)) reagiert die Öffentlichkeit auf strukturelle Verbindungen im Zusammenhang mit technologischen Neuerungen zumeist vorhersehbar im bekannten Verlauf des „Hype Cycle“: Technologischer Auslöser, Gipfel der überzogenen Erwartungen, Tal der Enttäuschungen, Pfad der Erleuchtung, Plateau der Produktivität. Interessanterweise lässt die derzeit laufende Debatte vermuten, dass wir uns zugleich auf dem Gipfel der überzogenen Erwartungen und im Tal der Enttäuschungen befinden. Die möglichen Konsequenzen hat Kolja Reichert (Irrsinn digitales Eigentum. 7.6 Millionen Dollar für einen Pixelkopf, 20. März 2021, URL: <https://www.derbund.ch/7-6-millionen-dollar-fuer-einen-pixelkopf-259593986253>) in sechs Thesen treffend zusammengefasst: „1. These: das Ende der Kunstwelt, wie wir sie kannten. 2. These: eine Parodie der Kunstwelt, wie wir sie kannten. 3. These: der Aufstieg einer neuen, demokratischeren Kunstwelt, in der jede und jeder machen kann, was sie oder er will. 4. These: der endgültige Vollzug der Verschmelzung von Kunst und Geld. 5. These: Die Reduktion aller sozialen Interaktionen auf finanzialisierte Spekulationsgeschäfte. 6. These: ein gigantisches Missverständnis, eine kollektive Paralyse, eine semiotische Massenkarambolage, eine Verhexung durch einen Fetisch aus drei Buchstaben: NFT. (Anmerkung: Die Thesen schliessen einander nicht aus.)“

⁴ Zit. n. „Eine Blase für Doofe“, in: Monopol 5, 2021, S. 47–49, hier S. 47.

⁵ Tilman Baumgärtel, CryptoKitties-Hysterie. Eine Blaupause für den Hype um NFT-Kunst, 22. März 2021, URL: www.monopol-magazin.de/cryptokitties-nft-hype-non-fungible-tokens.

⁶ Zit. n. Michael Moorstedt, Fluch der gut gemeinten Idee. Warum Anil Dash, der Erfinder der Non-Fungible Tokens, den Hype auf dem Kunstmarkt bedauert, 5. April 2021, URL: www.sz.de/1.5255645.

⁷ Zit. n. Anika Meier, Abwehr des Krypto-Hypes. Wohin mit dem NFT-Hass?, 27. April 2021, URL: <https://www.monopol-magazin.de/wohin-mit-dem-nft-hass>.

⁸ Siehe Jennifer Hahn, Jpeg file by digital artist Beeple sells for over \$69 million at NFT auction, 12. März 2021, URL: <https://www.dezeen.com/2021/03/12/beeple-everydays-nft-christies-auction/>.

⁹ Dirk von Gehlen, Mashup. Lob der Kopie, Berlin 2011, S. 165.

¹⁰ So bei Kolja Reichert, Die fliegende Katze. Auch Dateien sind jetzt Kunst. Sie werden für Millionen gehandelt, und das nicht nur in obskuren Nerd-Börsen, sondern auch bei Christie`s, 3. März 2021, URL: www.sz.de/1.5223768; Joana Ortmann, Wie digitale Originale die Kunstwelt revolutionieren, 12. März 2021, URL: <https://www.br.de/kultur/nft-kunstmarkt-christies-beeple-digitale-kunst-interview-annette-doms-100.html>; Judith Schallenberg-Kappius, Crypto Art: Wie fälschungssichere digitale Originalwerke den Kunstmarkt revolutionieren, 23. März 2021, URL: <https://www.businessinsider.de/leben/millionen-markt-crypto-art-wie-hype-um-nfts-und-digitale-originale-den-kunstmarkt-revolutioniert-a/>.

¹¹ Dazu zuletzt Anika Meier, Der Tod des Kurators. Demokratisieren NFTs die Kunstwelt?, in: Kunstforum 275 (2021), S. 326–333. Aber auch: Stefan Heidenreich, Bilddaten und Weltbilder. Digitale Reproduktion?, in: Reproduktion. Taktiken und Ideen von der Antike bis heute. Eine Einführung, hrsg. v. Jörg Probst, Berlin 2011, S. 274; Martina Sauer, Benjamin revisited. Das Kunstwerk im Zeitalter der digitalen Medien, in: Kunstgeschichte: open peer reviewed journal (2011), URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2015/3193>; Martin Zeillinger, Digital Art as ‚Monetised Graphics‘: Enforcing Intellectual Property on the Blockchain, 24. November 2016, S. 24, URL: <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/s13347-016-0243-1.pdf>; in Bezug auf die aktuelle Debatte bei Julia Theek, NFT – von Space X ins Metaversum, 18. März 2021, URL: <https://www.theeuropean.de/julia-theek/schoene-neue-virtuelle-kunstwelt/>; Helene Rohrauer, Crypto Art – Millionen für JPEGs,

25. März 2021, URL: <https://www.fwp.at/news/blog/crypto-art-millionen-fuer-jpegs>; Jess Romeo, What’s the Deal with Crypto Art? Thirty years after the invention of blockchain, an artist sold a JPG using that technology for nearly \$70 million. Huh?, 9. April 2021, URL: www.daily.jstor.org/whats-the-deal-with-crypto-art/; Monopol S. 40; Tina Rivers Ryan, Token Gesture, in: Artforum 59 (2021), URL: <https://www.artforum.com/print/202105/token-gesture-85475>.

¹² Dazu Hito Steyerl in „Eine Blase für Doofe“, in: Monopol 5, 2021, S. 47–49, hier S. 48: „Digitale Dateien werden schon als Kopien geboren, [...]“

¹³ Ebenfalls heftig umstritten ist die Kunstfrage bezüglich der Ikonografie von NFTs. Doch soll dies nicht Bestandteil dieses Texts sein.

¹⁴ Vgl. Anika Meier, Was sind NFTs – und warum spricht gerade die ganze Kunstwelt davon?, 24. Februar 2021, URL: <https://www.monopol-magazin.de/was-sind-nfts-und-warum-sprechen-alle-gerade-davon>.

¹⁵ Stefan Heidenreich, Bilddaten und Weltbilder. Digitale Reproduktion?, in: Reproduktion. Taktiken und Ideen von der Antike bis heute. Eine Einführung, hrsg. v. Jörg Probst, Berlin 2011, S. 274; Martina Sauer, Benjamin revisited. Das Kunstwerk im Zeitalter der digitalen Medien, in: Kunstgeschichte: open peer reviewed journal (2011), URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2015/3193>; Julia Theek, NFT – von Space X ins Metaversum, 18. März 2021, URL: <https://www.theeuropean.de/julia-theek/schoene-neue-virtuelle-kunstwelt/>; Aaron Hertzmann, Why would anyone buy crypto art – let alone spend millions on what’s essentially a link to a JPEG? If you look at the reasons people buy art, almost none of them have to do with the physical work, 19. März 2021, URL: <https://www.nextgov.com/ideas/2021/03/why-would-anyone-buy-crypto-art-let-alone-spend-millions-whats-essentially-link-jpeg-file/172762/>; Helene Rohrauer, Crypto Art – Millionen für JPEGs, 25. März 2021, URL: <https://www.fwp.at/news/blog/crypto-art-millionen-fuer-jpegs>; Jess Romeo, What’s the Deal with Crypto Art? Thirty years after the invention of blockchain, an artist sold a JPG using that technology for nearly \$70 million. Huh?, 9. April 2021, URL: www.daily.jstor.org/whats-the-deal-with-crypto-art/.

¹⁶ Andreas Keul, Doppelgänger, in: Doppelgänger. Repliken und andere Originale zu Werken aus der Kunsthalle Bremen, Ausstellungskatalog Bremen 1999, hrsg. v. Andreas Keul, Bremen 1999, S. 10–51, hier S. 10.

¹⁷ Dieter Daniels, Marcel Duchamp – der einflussreichste Künstler des 20. Jahrhunderts?, ursprünglich publiziert in: Marcel Duchamp, Ausstellungskatalog Basel 2002, Ostfildern 2002, URL: https://www.hgb-leipzig.de/daniels/Dieter-Daniels_Marcel-Duchamp-der-einflussreichste-Kuenstler-des-20-Jahrhundert_2002.pdf, S. 17.

¹⁸ Reinhard J. Brembeck, Blasierte Sehnsucht, in: Süddeutsche Zeitung, 14. Dezember 2007.

- ¹⁹ Vgl. Oskar Bätschmann, Die Kunst der Kopie und ihre Grenzen, in: Neue Zürcher Zeitung, 13. Oktober 2007.
- ²⁰ Gerhard Schulze, Strukturwandel der Öffentlichkeit 2.0. Kunst und Publikum im digitalen Zeitalter, in: Kulturpolitische Mitteilungen 134 (2011), S. 36–43, hier S. 41.
- ²¹ Vgl. Dirk von Gehlen, Mashup. Lob der Kopie, Berlin 2011, S. 173–174: „Was wir für ein Original halten, hat mindestens ebenso viel mit dem Prozess der Entstehung und seinem oder seinen Schöpfern zu tun wie mit dem Prozess der Rezeption und Einordnung. Die Konstruktion des Originals gelingt also nur, wenn es auch Rezipienten gibt, die es als ein solches wahrnehmen wollen.“
- ²² Vgl. Martina Sauer, Benjamin revisited. Das Kunstwerk im Zeitalter der digitalen Medien, in: Kunstgeschichte: open peer reviewed journal (2011), URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2015/3193>.
- ²³ Gerhard Schulze, Strukturwandel der Öffentlichkeit 2.0. Kunst und Publikum im digitalen Zeitalter, in: Kulturpolitische Mitteilungen 134 (2011), S. 36–43, hier S.41.
- ²⁴ Entlarvend diesbezüglich ist die Frage nach dem Sinn der Unikatisierung eines behaupteten Originals durch die digitale Signatur und seine Realisierung als NFT, „wenn eh alles Digitale unendlich oft kopiert werden kann?“, bei Stefan Mey, Philip Pramer, Florian Zsifkovics, NFT-Hype: Ist das Kunst, oder sind das nur Token?, 2. April 2021, URL: <https://www.derstandard.at/story/2000125568511/nft-hype-ist-das-kunst-oder-sind-das-nur-token>.
- ²⁵ Claudia Gerhards, TV Copy Culture. Fernsehunterhaltung und Imitationsprozesse in der Endlosschleife, in: Originalkopie. Praktiken des Sekundären, hrsg. v. Gisela Ferhmann u.a., Köln 2004, S. 108–121, hier S. 109.
- ²⁶ Thomas David Finke, Über das Auratische in der Popmusik und seine kompositorischen Implikationen, Überlegungen zum Aurabegriff, 22. April 2008, URL: <https://icem-www.folkwang-uni.de/icem-web/wp-content/uploads/2012/02/Ueberlegungen.pdf>, S. 14.
- ²⁷ Ironischerweise ist es gerade ihre „programmatische Referentialität“, die der Post-Internet-Kunst oft vorgeworfen wird; vgl. Monica Titton, Ready-Made-Mode. Über Vetements, in: POP. Kultur und Kritik, 9 (2016), S. 69–79, DOI: doi.org/10.25969/mediarep/1601, S. 75. Zum ‚Strukturwandel der Öffentlichkeit 2.0‘ siehe u.a. Fernando Mauricio García Leguizamón, Vom klassischen zum virtuellen öffentlichen Raum: Das Konzept der Öffentlichkeit und ihr Wandel im Zeitalter des Internet, Dissertation Berlin 2009, URL: https://refubium.fu-berlin.de/bitstream/handle/fub188/7505/4_Kapitel2.pdf?sequence=4&isAllowed=y; Marian Adolf u. Nico Stehr, Die Macht der neuen Öffentlichkeit. Die Konstitution neuer Öffentlichkeiten zwischen Internet und Straße, in: vorgänge – Zeitschrift für Bürgerrechte und Gesellschaftspolitik 4 (2010), S. 15–22, URL: https://www.researchgate.net/publication/258403138_Die_Macht_der_neuen_Offentlichkeit_Die_Konstitution_neuer_Offentlichkeiten_zwischen_Internet_und_Straße; Gerhard Schulze, Strukturwandel der Öffentlichkeit 2.0. Kunst und Publikum im digitalen Zeitalter, in: Kulturpolitische Mitteilungen 134 (2011), S. 36–43; Jan-Hinrik Schmidt, Das Partizipationsprinzip. Strukturwandel der Öffentlichkeit in Zeiten digitaler Intermediäre, in: Tendenz, 1 (2020), S. 8–11;
- ²⁸ Vgl. bspw. Emma Stern in: Anika Meier, „Auch Fantasiewesen haben Alltagsprobleme“, 28. Februar 2021, URL: <https://www.monopol-magazin.de/insta-watchlist-emma-stern>.
- ²⁹ Kolja Reichert, Die fliegende Katze. Auch Dateien sind jetzt Kunst. Sie werden für Millionen gehandelt, und das nicht nur in obskuren Nerd-Börsen, sondern auch bei Christie’s, 3. März 2021, URL: www.sz.de/1.5223768.
- ³⁰ Robert Alice, ein in London lebender Künstler, sprach sogar davon, dass „NFTs are the single biggest reorientation of power and control into the hands of the artists basically since the Renaissance and the printing press“, zit. n. Abram Brown, What Is An NFT – And Should You Buy One?, 26. Februar 2021, URL: <https://www.forbes.com/sites/abrambrown/2021/02/26/what-is-an-nft-and-should-you-buy-one/?sh=1a9ffafb24b2>.
- ³¹ Ein weitere große Gefahr besteht in der spontanen Beeinflussbarkeit der Kryptowährungsmärkte durch einzelne ‚Big Player‘, wie sie beispielsweise in den Kursänderungen des Bitcoin-Werts zu sehen ist, die einzelne Tweets von Elon Musk auslösen. Darüber hinaus zeigen solche Phänomene auch, wie fragil dieses junge System noch ist, wenn es so stark von Einzelpersonen abhängt.
- ³² Abram Brown, What Is An NFT – And Should You Buy One?, 26. Februar 2021, URL: <https://www.forbes.com/sites/abrambrown/2021/02/26/what-is-an-nft-and-should-you-buy-one/?sh=1a9ffafb24b2>.
- ³³ Michael Moorstedt, Fluch der gut gemeinten Idee. Warum Anil Dash, der Erfinder der Non-Fungible Tokens, den Hype auf dem Kunstmarkt bedauert, 5. April 2021, URL: www.sz.de/1.5255645.
- ³⁴ Zit. n. Daniel Völzke, Alles, was echt ist, in: Monopol 5, 2021, S. 32 – 41, hier S. 36. Dazu auch Kolja Reichert, Irrsinn digitales Eigentum. 7.6 Millionen Dollar für einen Pixelkopf, 20. März 2021, URL: <https://www.derbund.ch/7-6-millionen-dollar-fuer-einen-pixelkopf-259593986253>: „Jetzt herrscht natürlich Goldgräberstimmung, die Verheissung disruptiver Kryptospekulation zündet im Funkenschlag mit der Verheissung kultureller Disruption: Jede kann eine Kryptomilliardärin werden, jeder kann ein Kryptokünstler werden, jede kann eine Kryptokunstsammlerin werden, jeder ein Kryptokunstspekulantemilliardär. Aus der Sicht von Kunstmenschen ist das natürlich der Horror. Aus der Sicht von Kryptoenthusiasten ist es eine Verheissung.“
- ³⁵ Martin Zeilinger, Digital Art as ‘Monetised Graphics’: Enforcing Intellectual Property on the Blockchain, 24. November 2016, S. 21, URL: <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/s13347-016-0243-1.pdf>.
- ³⁶ Zit. n. Jesse Damiani, SuperRare And Verisart Announce ‘10x10’ NFT Auction Series Featuring Neil Beloufa, Petra Cortright, Shepard Fairey, And More, URL: <https://www.forbes.com/sites/jessedamiani/2021/03/01/superrare-and-verisart-announce-10x10-nft-auction-series-featuring-nel-beloufa-petra-cortright-shepard-fairey-and-more/?sh=758fbaf4ccd>.
- ³⁷ Siehe das Pressestatement des Christies-CEO Guillaume Cerutti zum Beeple-Auktionsergebnis bei Judith Schallenberg-Kappius, Crypto Art: Wie fälschungssichere digitale Originalwerke den Kunstmarkt revolutionieren, 23. März 2021, URL: <https://www.businessinsider.de/leben/millionen-markt-crypto-art-wie-der-hype-um-nfts-und-digitale-originale-den-kunstmarkt-revolutioniert-a/> sowie Olga Kronsteiner, Kunstmarkt & Kryptokunst: Verbrüderung zweier Welten. Der Hype um digitale NFTs besichert dem klassischen Kunstmarkt eine neue Klientel – und erweitert das Angebotsportfolio, 25. April 2021, URL: <https://www.derstandard.at/story/2000126084682/kunstmarkt-kryptokunst-verbruederung-zweier-welten>. – Eine besondere Dynamik besitzt die Auseinandersetzung der Museen mit NFTs. Nicht so sehr als Käufer für ihre Sammlungen, sondern in ihrer Rolle als Verkäufer. Max Hollein fand es „bemerkenswert, dass die Käufer dieser Kryptokunstwerke bis jetzt alles nur „Krypto-Miner“ sind. Ich habe noch keinen Kunstsammler gesehen, der Dollars in Kryptowährung getauscht hätte, um dann für mehrere Millionen NFT zu kaufen.“ (Max Hollein im Interview mit der Neuen Zürcher Zeitung, 9. April 2021, URL: <https://www.nzz.ch/wirtschaft/die-mega-deals-mit-digitalen-kunstwerken-dienen-vor-allem-als-propaganda-fuer-das-zocken-mit-kryptowaehrungen-ld.1610107?reduced=true>) Darauf angesprochen meinte Kenny Schachter: „Aber ich wette, in einem Jahr wird auch das Met NFTs verkaufen. Es ist kompletter Blödsinn, so etwas Innovatives gleich zu verteufeln. Die Kunstwelt ist einfach genervt, dass hier etwas so Neues kommt.“ (Kenny Schachter im Interview mit Der Standard, 6. Mai 2021, URL: <https://www.derstandard.at/story/2000126416081/nft-kuenstler-kenny-schachter-sollte-die-chance-an-den-eiern>) Und inzwischen wurde bekannt, dass die Uffizien in Florenz digitale Kopien ihrer Meisterwerke als NFTs verkaufen. (Leonie Wessel, Michelangelo als NFT. Wenn Alte Meister die Museumskasse aufbessern, 22. Mai 2021, URL: <https://www.monopol->

[magazin.de/uffizien-nfts-wenn-alte-meister-die-museumskasse-aufbessern](https://www.monopol-magazin.de/uffizien-nfts-wenn-alte-meister-die-museumskasse-aufbessern)) Zu ähnlichen Plänen bekannt haben sich inzwischen auch die Accademia in Venedig, die Pinacoteca di Brera sowie die Pinacoteca Ambrosiana in Mailand, die Galleria Nazionale delle Marche in Urbino und die Musei Reali in Turin. Andere Museen werden sicherlich folgen.

³⁸ Kolja Reichert, Die fliegende Katze. Auch Dateien sind jetzt Kunst. Sie werden für Millionen gehandelt, und das nicht nur in obskuren Nerd-Börsen, sondern auch bei Christie's, 3. März 2021, URL: www.sz.de/1.5223768.

³⁹ David Gerard zit. n. Daniel Völzke, Alles, was echt ist, in: Monopol 5, 2021, S. 32 – 41, hier S. 40–41.

⁴⁰ Dazu Betty Briceño, zit. n. Judith Schallenberg-Kappius, Crypto Art: Wie fälschungssichere digitale Originalwerke den Kunstmarkt revolutionieren, 23. März 2021, URL: <https://www.businessinsider.de/leben/millionen-markt-crypto-art-wie-der-hype-um-nfts-und-digitale-originale-den-kunstmarkt-revolutioniert-a/>; „In der Digitallandschaft macht Verknappung, ‚digital scarcity‘ ein Kunstwerk zu etwas Seltenem und gibt ihm Wert [...]“

⁴¹ Jürgen Habermas, Hat die Demokratie noch eine epistemische Dimension? Empirische Forschung und normative Theorie, in: Ders., Ach, Europa. Frankfurt am Main 2008, S. 161.

⁴² Vgl. Anika Meier, Was sind NFTs – und warum spricht gerade die ganze Kunstwelt davon?, 24. Februar 2021, URL: <https://www.monopol-magazin.de/was-sind-nfts-und-warum-sprechen-alle-gerade-davon>.

⁴³ Fernando Mauricio García Leguizamón, Vom klassischen zum virtuellen öffentlichen Raum: Das Konzept der Öffentlichkeit und ihr Wandel im Zeitalter des Internet, Dissertation Berlin 2009, URL: https://refubium.fu-berlin.de/bitstream/handle/fub188/7505/2_Einleitung.pdf?sequence=2&isAllowed=y, S. 3. Dazu auch Jeffrey Wimmer, Öffentlichkeit, Gegenöffentlichkeit und Medienpartizipation im Zeitalter des Internets, in: Transnationalität und Öffentlichkeit. Interdisziplinäre Perspektiven, hrsg. v. Caroline Schmitt u. Asta Vonderau, Bielefeld 2014, S. 285–308.

⁴⁴ Vgl. Patrick Lum, Lucy Clark, What is cryptoart, how much does it cost and can you hang it on your wall?, 4. März 2021, URL: <https://www.theguardian.com/culture/2021/mar/05/what-is-cryptoart-how-much-does-it-cost-and-can-you-hang-it-on-your-wall>; Judith Schallenberg-Kappius, Crypto Art: Wie fälschungssichere digitale Originalwerke den Kunstmarkt revolutionieren, 23. März 2021, URL: <https://www.businessinsider.de/leben/millionen-markt-crypto-art-wie-der-hype-um-nfts-und-digitale-originale-den-kunstmarkt-revolutioniert-a/>; Helene Rohrauer, Crypto Art – Millionen für JPEGs, 25. März 2021, URL: <https://www.fwp.at/news/blog/crypto-art-millionen-fuer-jpegs>.

⁴⁵ Gerhard Schulze, Strukturwandel der Öffentlichkeit 2.0. Kunst und Publikum im digitalen Zeitalter, in: Kulturpolitische Mitteilungen 134 (2011), S. 36–43, hier S. 41.

⁴⁶ Tina Rivers Ryan, Token Gesture, in: Artforum 59 (2021), URL: <https://www.artforum.com/print/202105/token-gesture-85475>.

⁴⁷ Aktuelle Auktionsergebnisse zeigen, dass es schon wieder zu einer Marktkonsolidierung gibt, die sich auf wenige Hype-Namen und Protagonist*innen beschränkt und der breiten Masse wenig bis keine Erfolgchancen einräumt.

⁴⁸ Vgl. dazu Joana Ortman, Wie digitale Originale die Kunstwelt revolutionieren, 12. März 2021, URL: <https://www.br.de/kultur/nft-kunstmarkt-christies-beeple-digitale-kunst-interview-annette-doms-100.html>.

Und wenn man NFT-Kunst und Crypto-Art sogar, wie Hito Steyerl im Interview mit Monopol, siehe . „Eine Blase für Doofe“, in: Monopol 5, 2021, S. 47–49, hier S. 47, als Auswuchs eines ‚digitalen Kolonialismus‘ sieht, stellt sich die Frage einer Demokratisierung erst gar nicht.

⁴⁹ Vgl. Jess Romeo, What's the Deal with Crypto Art? Thirty years after the invention of blockchain, an artist sold a JPG using that technology for nearly \$70 million. Huh?, 9. April 2021, URL: daily.jstor.org/whats-the-deal-with-crypto-art/.

⁵⁰ Michael Moorstedt, Fluch der gut gemeinten Idee. Warum Anil Dash, der Erfinder der Non-Fungible Tokens, den Hype auf dem Kunstmarkt bedauert, 5. April 2021, URL: www.sz.de/1.5255645.

⁵¹ Anil Dash, NFTs Weren't Supposed to End Like This. When we invented non-fungible tokens, we were trying to protect artists. But tech-world opportunism has struck again, 2. April 2021, URL: www.theatlantic.com/ideas/archive/2021/04/nfts-werent-supposed-end-like/618488/.

⁵² Martina Sauer, Benjamin revisited. Das Kunstwerk im Zeitalter der digitalen Medien, in: Kunstgeschichte: open peer reviewed journal (2011), URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2015/3193>.