

«There are no *Guernicas* to protest the so called war on terror, no singular works of art that wholly capture our disgust for the U.S.-led invasion of Afghanistan and Iraq.»¹ In Pamela M. Lees Worten zu den Herausforderungen, denen sich Künstler*innen ebenso wie Kunsthistoriker*innen im Nachgang der Ereignisse des 11. September 2001 stellen müssen, deuten sich Verschiebungen an, die das politische Vermögen der Kunst in zentralen Weisen betreffen. Lees Referenz an Pablo Picassos berühmtes Gemälde leuchtet ein. Immerhin belegt es eine unmittelbare Reaktion auf das deutsch-italienische Bombardement der gleichnamigen baskischen Stadt im Jahre 1937, die «künstlerischen Erfolg und politisches Engagement» zur Deckung brachte.² Noch angesichts seiner Verhüllung im Jahre 2003, zu der Colin Powells Erklärung des US-amerikanischen Einstiegs in den sogenannten *War on Terror* Anlass gegeben hatte, schien es, als könne *Guernica* dieses «kunstpolitische» Vermögen verstetigen.³ Zugleich war es offenbar nicht allzu aufwendig, sich der politischen Kraft der Kunst zu entledigen, sie ganz buchstäblich auszublenden. Im Rückblick ergibt sich das zweiseitige Bild einer zwar irgendwie intakten und doch handlungsunfähigen Ikone.⁴

Es lässt sich einwenden, dass es doch gerade die Momente des Nicht-Handelns und Abstandnehmens sind, auf denen eine Politik der Kunst aufruht. So jedenfalls argumentiert eine an den Avantgarden geschulte Kunstgeschichte der Moderne, die sich, mal mehr mal weniger ausdrücklich, auf die Potenziale der seit dem 18. Jahrhundert diskutierten Autonomie von Kunst beruft.⁵ Sie liefert die Grundlage dafür, dass Künstler*innen sich unabhängig von den politischen, ökonomischen und moralischen Bedingtheiten einer bürgerlichen Gesellschaft kritisch auf dieselben beziehen können. Woran Lee mit Blick auf unsere globalisierte Gegenwart zweifelt, das ist die so zugleich bezeichnete Möglichkeit des künstlerischen Werks, in eine Distanz zu diesen weltlichen Bedingtheiten zu treten. Stattdessen geht sie von der Beschreibung einer *work of art's world* aus, um gerade den Verlust des Abstandes zwischen Werk und Welt anzuzeigen.⁶ Vor diesem Hintergrund führt die Frage nach den politischen Möglichkeiten von Kunst zur Einsicht in die Dialektik einer post-autonomen Situation, die die klassische Distanzierung von künstlerischen und anderen gesellschaftlichen Bereichen in den Nahraum des Werks verlagert: «The work of art is both object of, and agent for, globalization».⁷ Obgleich mir die Symmetrie dieser Formel trügerisch erscheint, gibt sie doch Anlass für eine kritische Revision der Prozesse, die für die post-autonome Situation des Kunstwerks in unserer Gegenwart verantwortlich zeichnen.

Kapitalistische Avantgarde

Die Kunstgeschichte hat sich die Konsequenzen und Herausforderungen dieser post-autonomen Situation meines Erachtens noch nicht in hinreichender Weise bewusst gemacht. Dabei existiert eine als *Social History of Art* eingeführte Fachtra-

dition, die einer Analyse der Wechselwirkungen von Kunst und ihren eben nur vermeintlich ‹außer-künstlerischen› Bedingtheiten im Zeitalter der Globalisierung einen disziplinären Rahmen bieten kann.⁸ So ist bereits im Hinblick auf das 19. Jahrhundert festgestellt worden, dass die Avantgarde überhaupt nur innerhalb einer kapitalistischen Ökonomie existieren konnte, dass die Bourgeoisie nicht nur Publikum, sondern auch wichtigste Käuferschicht etwa für die Impressionist*innen war.⁹ Fraglos gilt es, diese Diagnose im Hinblick auf die globalisierten Vorzeichen unserer Gegenwart zu aktualisieren. Dahingehend fällt vor allem eine grundlegende Verschiebung im Verhältnis von ‹kunstpolitischen› Möglichkeiten und ökonomischen Interessen ins Gewicht. So lässt sich die vielfach bekundete kapitalistische Vereinnahmung der «Künstlerkritik» in den späten 1960er Jahren nicht allein auf den Akt einer Entwaffnung reduzieren.¹⁰ Zusätzlich ergaben sich bis dahin ungekannte Möglichkeiten zur Kommodifizierung und Verwertung künstlerischer Produktion, die sich in unserer Gegenwart zur Gestalt eines «*kulturelle[n] Kapitalismus*» verdichtet haben.¹¹ Die damit gemeinte Landnahme in kulturellen Gefilden ist eng mit dem avantgardistischen (Selbst-)Verständnis eines Kapitalismus verbunden, der sich seit jeher als ein ‹schöpferischer Zerstörer› zu inszenieren weiß.¹² Begünstigt und im eigentlichen Sinne möglich geworden ist diese (pseudo-)avantgardistische Leitfunktion des Kapitalismus unserer Gegenwart durch eine umfassende Digitalisierung unserer Lebens- und Arbeitswelten. Auch die Frage nach den politischen Gestaltungs- und Protestmöglichkeiten von Kunst kommt nicht umhin, sich mit den Rollen eines digitalen Kapitalismus auseinanderzusetzen. Dessen Wirkungen sind keineswegs auf ‹das Internet› beschränkt. Vielmehr muss der digitale Kapitalismus als *das* hegemoniale gesellschaftliche Ökosystem unserer Gegenwart in den Blick genommen werden, unter dessen Vorzeichen sich selbst die «Hervorbringung des Sozialen» als ein «kommerziell-unternehmerisches Projekt» ausnimmt.¹³

Angesichts dieser Situation ist eine ganzheitliche Analyse gefragt, die über T. J. Clarks Forderung hinauszugehen hat, die Kunstgeschichte müsse die Abhängigkeitsverhältnisse der Kunst gegenüber den Bedingtheiten einer kapitalistisch strukturierten Welt vermessen.¹⁴ Um das Weltverhältnis der Gegenwartskunst zu erfassen, reicht es jedenfalls nicht aus, sich auf eine Untersuchung der ‹analogen› Institutionen und Netzwerke der *artworld* zu beschränken; wenngleich die Kunst auch dort längst mit ihrer Verhandlung als Ware und/oder als Gegenstand politischer Repräsentation konfrontiert ist.¹⁵ Es sind die ökonomischen, politischen und sozialen Parameter einer *Kultur der Digitalität*, die Kunsthistoriker*innen eine über diese klassischen Topiken hinausweisende Einsicht abverlangen:¹⁶ Sämtliche Werke und Praktiken der Kunst müssen von ihrem Eingelassensein in die digitalen Strukturen unserer Gegenwart her betrachtet und analysiert werden.

Post-digitale Verteilung

Mit den zumeist als Digitalisierung beschriebenen Prozessen einer «Umwandlung analoger Werte in digitale Formate» gehen strukturelle Umwälzungen einher, die das gesellschaftliche Ganze ebenso grundlegend prägen wie unsere individuellen Selbst- und Welterfahrungen.¹⁷ In dieser Perspektive erscheinen das Analogie und das Digitale, Materialität und Immaterialität nicht als Antagonisten, sondern als einander wechselseitig bedingende Größen. Allein unsere digitale Kommunikation ist nicht ohne den Abbau Seltener Erden oder durch und durch materielle Infrastrukturen denkbar. «Post-Digitalität» hat sich als ein begriffliches Konzept etabliert,

um diese Untrennbarkeit von physisch erfahrbarer Realität und den virtuellen Welten des Internet zu akzentuieren.¹⁸ In Hito Steyerls Worten: «It [das Internet] has started moving offline»; und sie fügt klärend hinzu: «The Internet is not dead. It is undead and it's everywhere.»¹⁹ Steyerl erfasst Digitalität folglich als eine unausweichliche, auch unabhängig von Internet und Stromzufuhr allgegenwärtige Größe.

Seth Price' Essay *Dispersion* (2002) erlaubt eine kritische Historisierung dieser allumfassenden Digitalität unserer Gegenwart. Der Künstler adressiert darin eine sich in den 1990er Jahren durchsetzende Verschiebung von einem auf partizipativer Organisation begründeten hin zu einem durch kommerzielle Interessen strukturierten Internet.²⁰ Vor diesem Hintergrund versteht sich seine Behauptung, das Internet biete Künstler*innen politische Möglichkeiten, als ein kampfeslustiger Versuch, der Ökonomisierung des *World Wide Web* durch künstlerische «counter-productions» entgegenzuwirken.²¹ Konkret schwebt ihm die Möglichkeit vor, dessen informationstechnische Infrastrukturen für eine, auch in der Semantik des deutschen Begriffs *Dispersion* gegebene, feinste Verteilung der Kunst zu nutzen. Auf diesem Wege werde es möglich, ihre Werke einem ökonomischen «Nullwert» anzunähern, und damit für ein auf kapitalistischen Strukturen begründetes Kunstsystem unattraktiv zu machen.²²

Price' Hoffnung, eine künstlerisch gestaltete gegen eine von ökonomischen Interessen gesteuerte Digitalität ausspielen zu können, manifestiert sich in der PDF-Version seines Essays. Dessen kostenfreie Verfügbarkeit auf der Webseite des Künstlers macht eine sich bis heute fortsetzende Radikalisierung digitaler Verteilungsprozesse sinnfällig, die sich in den vernetzten Strukturen des Internets längst verselbständigt haben. Zugleich bezeugt seine künstlerische Arbeit ein über die so implizierte Polarität von kommodifizierter Materialität und entwerteter Immateriellität, analoger und digitaler Kunst hinausweisendes Problembewusstsein. Im Laufe der Jahre nutzt Price seinen Essay unter anderem als Ausgangsmaterial für eine gedruckte Broschüre und ein werkförmiges Bildensemble (*Essay with Knots*, 2008). In der Konvertibilität eines PDFs in eine Broschüre und ein physisches Bild ver gegenwärtigt sich *Dispersion* als Gegenstand einer post-digitalen Formatierungsbeziehungsweise Verteilungsstrategie, deren vielgestaltiger Output die topische Gegensätzlichkeit von materieller und immaterieller, werthaltiger und entwerteter Kunst in Frage stellt.

An Price' gestalterischer Entwicklung seiner Arbeit lässt sich nicht nur die wachsende Einsicht in ein (post-digitales) Weltverhältnis von Kunst, sondern in gewisser Weise auch der allmähliche Verlust des Vertrauens in ihr utopisches Potenzial nachvollziehen. In jedem Fall stehen seine *kunstpolitischen* Hoffnungen der frühen 2000er Jahre in einem scharfen Kontrast zur hegemonialen Prägekraft ökonomischer Interessen für das Internet der Gegenwart, die der Künstler in einem spezifischen Subjekt inkarniert sieht: «In this climate, it makes perfect sense that every 24-year-old should have a trading app on their phone. It goes toward a Silicon Valley libertarian ideal, which is that everybody becomes an investor.»²³ Price' Beschreibung eines mit Smartphone und *trading app* bewehrten *homo oeconomicus* erschließt sich im Horizont einer Gesellschaft, in der sozialer Status nicht allein von Besitz und erfolgreichem Aktienhandel abhängt, sondern eng mit der Valorisierung des Einzigartigkeitsversprechens von kulturellen Gütern verknüpft ist.²⁴ Die Frage, welche *politischen* Möglichkeiten Kunst hat, um sich dem so diagnostizierten Eindringen kulturokonomischer Interessen in ihr autonomes Habitat zu erwehren, ist

nicht nur Künstler*innen aufgegeben. Auch wir Kunsthistoriker*innen müssen uns dringend intensiver mit dem Einfluss und den Rollen dieser auf das gesamte Feld der Kultur bezogenen Ökonomie befassen – nicht zuletzt, weil sie dem Prinzip einer «Ausschlachtung der Vergangenheit» folgt und damit unser eigenes und eigentliches Untersuchungsfeld ins Visier nimmt.²⁵

Die Lücke, die das NFT schließt

Eine wichtige Voraussetzung dafür ist die Notwendigkeit, die Geschichte der Ökonomisierung des kulturellen Feldes abseits klassisch kunsthistorischer Narrative zu erzählen. Sie ist eng mit einer oben bereits angedeuteten Genealogie des Internets verknüpft, die die Herausbildung user*innen-orientierter Netzwerke in den 1990er Jahren in eine direkte Verbindung mit Finanzmärkten und Börsengeschäften setzt. Einerseits sind damit die Voraussetzungen für die gegenwärtige Expansion des Internets geschaffen worden; andererseits ist es auf diesem Wege aber auch zur Privatisierung seiner «informationstechnischen Infrastrukturen» gekommen.²⁶ Es ist also nicht ohne Ironie, dass sich die kunstwissenschaftliche Ausrufung eines *social turn* in den Künsten der Gegenwart auf just denselben historischen Moment bezieht, in dem sich der anti-soziale Geist des digitalen Kapitalismus herausbildet.²⁷ Er ver gegenwärtigt sich in sogenannten Plattformindustrien. Durch die charakteristische «Kombination aus Zugangskontrolle und Provisionsmodell» können die Leitunternehmen dieser Industrie (Google, Apple, Facebook, Amazon und Co.) vollkommen autonome Zugangsbedingungen zu ihren Märkten definieren.²⁸ Eben darin macht Philipp Staab die Besonderheit der genannten Unternehmen aus – es handle sich nicht um Produzent*innen, «die auf Märkten agieren, sondern [um] Märkte, auf denen Produzenten agieren».²⁹ Man hat es also mit *proprietären*, gewissermaßen in Privatbesitz befindlichen Märkten zu tun, die demokratische Prinzipien unterminieren und die Grundzüge des Kapitalismus radikalisieren.³⁰

Das Plattform-Dispositiv des digitalen Kapitalismus und die Welt der zeitgenössischen Kunst berühren sich in Gestalt der derzeit vielfach besprochenen NFTs. Mit der Realisierung eines Kaufpreises von 69.346.250 \$ (beziehungsweise circa 40.000 Ether), den das Auktionshaus Christie's für die Arbeit *Everydays: The First 5000 Days* des Künstlers Beeple erzielte, haben sie in der Kunstwelt einen Hype ausgelöst.³¹ Dabei muss man zunächst verstehen, dass es sich bei einem NFT nicht per se um ein künstlerisches Medium, sondern um eine Wirtschaftsform handelt, die einen «neuen Weg zur Monetarisierung von Kunst» geebnet hat.³² Dahingehend markiert *Everydays* nur den vorläufigen Höhepunkt einer Geschichte, die im Jahre 2015 erstmals eine größere Öffentlichkeit erreichte.³³ 2017 setzten die Gründer des Projektes *CryptoPunks* ihre Idee in die Tat um, 10.000 einzigartige, durch einen Algorithmus erstellte Pixelgesichter zum Kauf anzubieten.³⁴ Entscheidend ist, dass diese Pixelgesichter ebenso wie die Einzelbilder, aus denen Beeple's digitale Collage besteht, auch nach ihrem Verkauf weiterhin online und in bester Auflösung frei zugänglich bleiben.³⁵ Darin deutet sich das kapitalistische Potenzial des NFT an: Es liegt in einer genuin digitalen Einzigartigkeit begründet, die nichts mit einer analogen Verknappung zu tun hat, wie sie etwa das 2015 nur einmal gepresste und meistbietend verkauft wurde Album *The Wu – Once Upon a Time in Shaolin* des Wu-Tang Clan belegt. Stattdessen stellt es eine restriktive Einzigartigkeit vor, deren Wert sich proportional zu seiner Verbreitung im Internet steigert. Damit erscheint das NFT im Lichte des Versuchs, Einzigartigkeit unter den Vorzeichen einer für den digi-

talen Kapitalismus charakteristischen «Logik der Unknappheit» als eine besitzbare Ressource zu redefinieren.³⁶ Gesteigerte Unveränderlichkeit durch die Dispersion von Einzigartigkeit – das ist die Lücke, die das NFT zu schließen verspricht: «Aura is back, baby.»³⁷

Ermöglicht wird diese genuin digitale Einzigartigkeit durch die sogenannte Blockchain-Technologie, die sich wie ein Pendant zur zentralisierenden Kraft der proprietären Märkte des digitalen Kapitalismus verhält. Es handelt sich um eine dezentral verwaltete Datenbank, die es ihren Nutzer*innen ermöglicht, «eigene Dienstleistungen» unabhängig von klassischen Institutionen wie einer Bank «auszulösen und selbstmächtig Transaktionen» zu validieren.³⁸ Obwohl die Blockchain auf alle nur möglichen Dinge angewendet werden kann, kommt ihr notorischer Bezug zu Geld und Finanzen keineswegs zufällig zustande.³⁹ Ihr sagenumwobener Erfinder Satoshi Nakamoto hat sie als ein «peer-to-peer electronic cash system» zur Erzeugung und Distribution der digitalen Währung *Bitcoin* ersonnen.⁴⁰ Einerseits hat dieses System seine Grundlage in der Verteilung beziehungsweise Aufbewahrung einer Transaktion auf die Rechenleistung mehrerer Computer.⁴¹ Andererseits ist es die Vertragsform der sogenannten *smart contracts*, die eine protokollbasierte Ausführung von Transaktionen ermöglicht und damit neben menschlichen auch nicht-menschlichen Akteur*innen zu autonomen Handlungen befähigt.⁴²

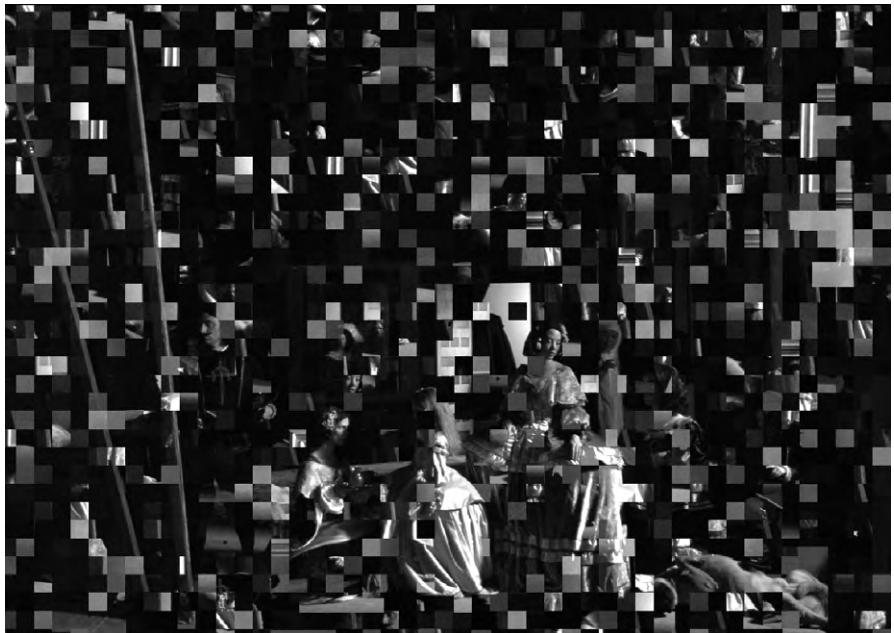
Social Art History 4.0

In dieser vertragsrechtlichen Perspektive erschließt sich das vermeintlich soziale Potenzial der Blockchain. Jedenfalls scheint sie dazu im Stande zu sein, einer «allgemeinen Erosion des Vertrauens» in unseren Gesellschaften entgegenzuwirken.⁴³ Dass damit ein Outsourcing ausgerechnet jener zwischenmenschlichen Ressource an eine technische Operation verbunden ist, aus der soziale Beziehungen im eigentlichen Sinne gemacht sind, zeichnet ein ebenso düsteres wie spannungsvolles Bild unserer Gegenwart: Während sich die «analoge» Wirklichkeit unserer Gesellschaften durch eine trügerische Gleichförmigkeit auszeichnet, sind die digitalen *communities* des Internets durch eine unablässig in Extreme ausschlagende «ballistische[...] Schnellkommunikation» bestimmt, die eine Erosion klassischer Solidarmilieus zusätzlich befördert.⁴⁴ Diese Diagnose macht eine genauere Analyse der blockchaingestützten NFTs notwendig: Wie ist es um ihre gesamtgesellschaftliche Funktion bestellt? Welche politischen und sozialen Aufgaben sind ihnen zuzutrauen?

Folgt man künstlerischen Adaptionen der Blockchain, so liegt der Verweis auf ihre gemeinschaftsbildenden Potenziale nahe.⁴⁵ Vor diesem Hintergrund erschließt sich auch die Entscheidung der Künstlerin Eve Sussman, ihre Videoarbeit *89 Seconds at Alcázar* von 2004 in das blockchainbasierte *89 Seconds Atomized* (2018) zu transponieren (Abb. 1 und 2). Sie selbst versteht diesen Vorgang als einen Ansatz zur Vergemeinschaftung ihres Videos: «[M]aking *89 Seconds Atomized*, a blockchain artwork, from my original piece *89 Seconds at Alcázar* is a chance to turn the piece into something that is owned by a community.»⁴⁶ Die Grundlage dieser Vergemeinschaftung bildet die Zerlegung der älteren Videoarbeit in insgesamt 2304, je 20×20 Pixel messende, digitale Fragmente, die von ihren Besitzer*innen für Screenings ge- und verliehen werden können. Sussman hat sie 2018 in enger Zusammenarbeit mit dem Start-up snark.art erstellt und durch dessen Vermittlung als NFTs verkauft.⁴⁷ Dass sie den Zusammenhalt der zerstüberten Einheit ihres Werks ausdrücklich



1 Eve Sussman: *89 Seconds at Alcázar*, 2004, Video (Auflage 10 und 2), 10 Min., Farbe, Ton, Screenshot



2 Eve Sussman: *89 Seconds Atomized*, 2018, Video, NFT von 20 × 20-Pixel-Blöcken, je 10 Min., Farbe, Ton, Screenshot

den ‹wundersamen› Fähigkeiten der Blockchain zutraut, beweist deren Beitrag zu sozialverträglicheren Verhältnissen keineswegs.⁴⁸ Auf keinen Fall darf man die auf ökonomischer Teilhabe basierende Eigentümer*innengemeinschaft von *89 Seconds Atomized* mit einer politisch motivierten Kommunisierung gleichsetzen. Exakt dieser Verwechslung scheint aber Sussman zu erliegen, wenn sie die in der Dispersion ihres Werks wirksamen Macht- und Kräfteverhältnisse des digitalen Kapitalismus

verkennt: In den ontischen Eigenheiten des NFT spiegeln sich nicht nur die Möglichkeiten einer gemeinschaftlichen Arbeit an ihrem Werk, sondern immer auch die proprietären Strukturen eines von Plattformen und den ‹vergemeinschafteten Singularitäten› digitaler *communities* kontrollierten Internets.

Dem zerpixelten Gewebe des NFTisierten Werks entsprechen überaus stabile Repräsentationsverhältnisse, die schon Sussmans Videoarbeit von 2004 Anlass und Kontext gegeben hatten. Sie setzt sich darin mit Diego Velazquez' Gemälde *Las Meninas* (1656), diesem Inbild einer Ordnung der Dinge im Zeitalter der klassischen Repräsentation, auseinander.⁴⁹ Mit den kommodifizierten Pixeln der NFTs steht eine Aktualisierung der damit aufs Engste verbundenen Repräsentationsverhältnisse zur Diskussion. Sie kommen mit den Absichten ins Spiel, denen die Eigentümer*innen-gemeinschaft von Sussmanns Video ebenso wie der Käufer von Beeple's *Everydays* in je unterschiedlichen Weisen gefolgt sind: Das Investment Vignesh Sundaresans erscheint als ein Akt, der die Interessen des von ihm geleiteten Krypto-Fonds *Metapurse* – ganz im Sinne kulturökonomischer Erwägungen – symbolisch überhöht.⁵⁰

Die Kunst steht der post-demokratischen Sphäre des digitalen Kapitalismus also keineswegs distanziert gegenüber. Blockchain und NFT erleichtern ihre Einpreisung in die oligopolistischen Strukturen einer Welt, die als das gegenwärtige Resultat eines ‹Klassenkampfes von oben› erscheint, der ökonomische und soziale Ungleichheiten unablässig vergrößert.⁵¹ Es kann also nicht mehr darum gehen, das politische Vermögen der Kunst einem Einzelwerk wie *Guernica* anzuheften. Vielmehr tun Kunsthistoriker*innen gut daran, sich der semantischen Nähe des Werks zu dem Resultat jener alltäglichen Mühsal zu erinnern, die die soziale und ökonomische Realität der arbeitenden Bevölkerung seit dem Beginn des Industriealters bestimmt. Unter den Vorzeichen einer digitalen Globalisierung gilt es mehr denn je, künstlerische Produktion entlang der Asymmetrie von investiertem Geld und investierter Arbeit zu analysieren: Zwischen «nouveaux riches» und *nouveaux pauvres*, spektakulärer Sichtbarkeit und Ausbeutung klafft ein vielgestaltiger Riss, an dem die autonome Welt der Kunst zerbricht.⁵² Eine mit sozialen Fragen befasste Kunstgeschichte muss das Werk wieder als das Produkt gesellschaftlich gemachter Distanzierungen erkennen und verstehen lernen.

Anmerkungen

- 1 Es handelt sich um Pamela M. Lees Antwort auf einen *Questionnaire* der Zeitschrift *October*, in: *October*, 2008, Heft 123, S. 98–101, hier S. 98.
- 2 Vgl. Otto Karl Weckmeister, Picassos *Guernica* und die Pariser Weltausstellung, in: *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, hg. v. Monika Wagner, Franz Verspohl u. Hubertus Gaßner, 2 Bde., Reinbek 1991, Bd. 2, S. 491–510, hier S. 507.
- 3 Zur Verhüllung von *Guernica*, das in Form einer Tapisserie im Vorraum des Sitzungssaales des UN-Sicherheitsrats in New York hing, Thomas Wagner, Picassos «Guernica» in der UN-Zentrale verhüllt, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10. Februar 2003, Nr. 34, S. 31.
- 4 Otto Karl Werckmeister verhandelt *Guernica* als eine *Linke Ikone*, die vor dem Hintergrund der «historischen Zwangslage der Gegenwart» versage. «Sie [linke Ikonen] verstehen die Sicht auf die Geschichte und bieten ästhetische Surrogate für Politik», vgl. Ders., *Linke Ikonen. Benjamin, Eisenstein, Picasso. Nach dem Fall des Kommunismus*, München/Wien 1997, S. 227 u. 231f.
- 5 Für einen Überblick siehe Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, bes. S. 58–78.
- 6 Zu Logik und Struktur der *work of art's world* siehe Pamela M. Lee, *Forgetting the Art World*, Princeton 2013, S. 1–38.
- 7 Vgl. ebd., S. 186.
- 8 Vgl. zur *Social History of Art* T. J. Clark, *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London 1982, S. 11.
- 9 Vgl. Michel Melot, Camille Pissarro in 1880. An Anarchistic Artist in Bourgeois Society, in: *Critical Readings in Impressionism and Post-Impressionism. An Anthology*, hg. v. Mary Tompkins Lewis, Berkeley 2007, S. 205–225, hier S. 211.
- 10 Oliver Nachtwey u. Timo Seidl, Die Ethik der Solution und der Geist des digitalen Kapitalismus, in: *IfS Working Papers*, 2017, Heft 11, hg. v. Institut für Sozialforschung Frankfurt am Main, <http://www.ifs.uni-frankfurt.de/wp-content/uploads/IfS-WP-11.pdf>, Zugriff am 2. November 2021.
- 11 Vgl. Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin 2017, S. 8.
- 12 Ich formuliere in Anlehnung an Joseph A. Schumpeters geflügeltes Wort von der «schöpferischen Zerstörung» des Kapitalismus, siehe Ders., *Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie*, Bern 1946.
- 13 Vgl. Joseph Vogl, *Kapital und Ressentiment. Eine kurze Theorie der Gegenwart*, München 2021, S. 131.
- 14 Vgl. Clark 1982 (wie Anm. 8), S. 14.
- 15 Zur Gegenwartskunst als «international currency» vgl. David Joselit, *After Art*, Princeton/Oxford 2013. Zu ihrer Funktionalisierung im Rahmen internationaler Großausstellungen vgl. Caroline A. Jones, *The Global Work of Art. World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience*, Chicago/London 2016, bes. S. 81–104.
- 16 Grundlegend dazu Felix Stalder, *Kultur der Digitalität*, Berlin 2016.
- 17 Vgl. Dirk Baecker, *4.0 oder die Lücke, die der Rechner lässt*, Leipzig 2018, S. 59f.
- 18 Florian Cramer, What is ‘Post-Digital’?, in: *A Peer-Reviewed Journal About*, 2014, Bd. 3, Heft 1, 2014, <http://lab404.com/142/cramer.pdf>, Zugriff am 3. November 2021.
- 19 Vgl. Hito Steyerl, *Too Much World. Is the Internet Dead?* (2013), in: *Mass Effect. Art and the Internet in the Twenty-First Century*, hg. v. Lauren Cornell u. Ed Halter, Cambridge/London 2015, S. 439–446, hier S. 439 u. 442.
- 20 Siehe Felix Stalder, *Partizipation. Von der Teilhabe zum Spektakel und zurück*, in: *Vergessene Zukunft. Radikale Netzkulturen in Europa*, hg. v. Dems. u. Clemens Apprich, Bielefeld 2012, S. 219–225.
- 21 Vgl. Seth Price, *Dispersion* (2002), in: Cornell/Halter 2015 (wie Anm. 19), S. 51–68, 60.
- 22 Vgl. ebd., S. 59.
- 23 Seth Price u. Michelle Kuo, What NFTs Mean for Contemporary Art. Seth Price im Interview mit Michelle Kuo, 29. April 2021, in: <https://www.moma.org/magazine/articles/547>, Zugriff am 4. November 2021.
- 24 Vgl. Reckwitz 2017 (wie Anm. 11), S. 10.
- 25 Vgl. Luc Boltanski u. Arnaud Esquerre, *Bereicherung. Eine Kritik der Ware*, Berlin 2019, S. 15.
- 26 Vgl. Vogl 2021 (wie Anm. 13), S. 60–85, hier S. 66.
- 27 Vgl. Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/New York 2012, S. 11–40.
- 28 Vgl. Philipp Staab, *Digitaler Kapitalismus. Markt und Herrschaft in der Ökonomie der Unknappheit*, Berlin 2020, S. 32.
- 29 Vgl. ebd., S. 170.
- 30 Vgl. ebd., S. 27.
- 31 Siehe u. a. Stefan Kobel, NFT-Hype. Im Moment geht es nur ums Geld, in: *Monopol*, 12. März 2021, in: <https://www.monopol-magazin.de/beeples-aktion-christies-nfts-kommentar>, Zugriff am 5. November 2021.
- 32 Vgl. Wolfgang Prinz, NFT. Was passiert da eigentlich?, 12. April 2021, in: <https://www.gimi.cologne/2021/04/14/nft-was-passiert-da-eigentlich/>, Zugriff am 6. November 2021.
- 33 Michael Förtsch, Was ist ein NFT? Und wie verändert die Blockchain-Technik schon jetzt Kunst und Kultur?, in: *1E9*, März 2021, in:

- <https://1e9.community/t/was-ist-ein-nft-und-wie-veraendert-die-blockchain-technik-schon-jetzt-kunst-und-kultur/9419>, Zugriff am 7. November 2021.
- 34** <https://www.larvalabs.com/cryptopunks>, Zugriff am 8. November 2021.
- 35** Zum Download des (über 300MB großen) *Everydays*-JPEG: <https://ipfsgateway.makersplace.com/ipfs/QmXkpwAHctDXbbZHUwqtFucG1RMS6T87vi1CdavadfL7qA>, Zugriff am 9. November 2021.
- 36** Vgl. Staab 2020 (wie Anm. 28), S. 27.
- 37** Vgl. Tom Whyman, The Work of Art in the Age of the Non-Fungible Token, in: *Logically*, 16. März 2021, in: <https://www.logically.ai/articles/the-non-fungible-token>, Zugriff am 1. November 2021.
- 38** Vgl. Catherine Malabou, Kryptowährungen oder die anarchistische Wende des zeitgenössischen Kapitalismus, in: *ZMK. Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Bd. 10, Heft 2, 2019, S. 97–108, hier S. 105.
- 39** Zur Rolle der Blockchain für die Produktion von «Kartoffelchips», siehe Jan Claes van Treeck, Ketten des (Miss-)Vertrauens. Über die Blockchain, Bitcoins und Verwandtes, in: *ZMK 2019* (wie Anm. 38), S. 127–136, hier S. 132.
- 40** Siehe Satoshi Nakamoto, Bitcoin. A Peer-to-peer Electronic Cash System, o.J., in: <https://bitcoin.org/bitcoin.pdf>, Zugriff am 2. November 2021.
- 41** Siehe Cathrin Hein, Wanja Wellbrock u. Christoph Hein, Hype oder Horror. Potenziale und Hürden der Blockchain-Technologie anhand rechtlicher Rahmenbedingungen, in: *ZMK 2019* (wie Anm. 38) S. 137–154, hier S. 139.
- 42** Zu Geschichte, Eigenschaften und möglichen Anwendungen von *smart contracts* siehe Tatiana Gayvoronskaya, Christoph Meinel u. Maxim Schnjakin, *Blockchain. Hype oder Innovation. Technischer Bericht Nr. 113*, bes. S. 58–60, <https://publishup.uni-potsdam.de/opus4-ubp/frontdoor/deliver/index/docId/41452/file/tbhp124.pdf>, Zugriff am 15. Januar 2022.
- 43** Vgl. Van Treeck 2019 (wie Anm. 39), S. 133.
- 44** Zur trügerischen Gleichförmigkeit unserer «24/7-Welt» vgl. Jonathan Crary, *24/7. Schlaflos im Spätkapitalismus*, Berlin 2014, hier S. 23. Vgl. Vogl 2021 (wie Anm. 13), S. 181.
- 45** Für einen Überblick siehe *Artists Re:Thinking the Blockchain*, hg. v. Ruth Catlow, Marc Garrett u. a., Liverpool 2017.
- 46** Zu dieser und den folgenden Aussagen der Künstlerin siehe den Imagefilm zum Projekt mit snark.art (2018), Eve Sussmann, «89 Seconds Atomized». Interview, 4. Oktober 2018, in: <https://www.youtube.com/watch?v=uUzLLHUqQnE>, Zugriff am 3. November 2021.
- 47** snark.art stellt sich als Plattform zur Distribution von Blockchain-basierten Kunstwerken vor, <https://snark.art>, Zugriff am 4. November 2021.
- 48** «There is sort of this relief that I can shatter this thing apart and it'll miraculously get reassembled because of the power of the Blockchain», vgl. Sussman 2018 (wie Anm. 46). Stefan Münker wähnt hinter dem Konzept der Blockchain ein «düsteres und kaltes Bild unserer sozialen Realität», in der «Vertrauensbruch nicht die Ausnahme, sondern die Regel» ist, vgl. Ders., Freiheit, die in Ketten liegt. Zur Philosophie der Blockchain, in: *ZMK 2019* (wie Anm. 38), S. 117–126, hier S. 124.
- 49** Siehe Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1974, bes. S. 30–45.
- 50** Zur Spezialisierung des Fonds auf «blockchain infrastructure, finance, art, unique collectibles, and virtual estate» siehe <https://icoholder.com/de/metapurse-1001457>, Zugriff am 5. November 2021.
- 51** Zur Geschichte einer neoliberalen «counter-revolution from above» siehe David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford 2005, bes. S. 44–63, hier S. 46. Zu Geschichte und gegenwärtiger Entwicklung der sozialen Ungleichheit in Europa und den USA siehe Thomas Piketty, *Das Kapital im 21. Jahrhundert*, München 2014.
- 52** Vgl. Hito Steyerl, Politics of Art. Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy, in: *e-flux Journal*, 2010, Nr. 21, in: <https://www.e-flux.com/journal/21/67696/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy>, Zugriff am 6. November 2021.