



HARRIET HÄUSSLER

»Das muss jetzt durchgestanden werden. Die Arbeit hat künstlerisch diesen Stellenwert«, beschwor der Galerist René Block die Angemessenheit eines Preises oberhalb 100.000 D-Mark für eine Installation von Joseph Beuys. Und behielt Recht. Die Gestaltung der ersten deutschen Messe für zeitgenössische Kunst sorgte für Augenhöhe mit amerikanischen Positionen etwa von Robert Rauschenberg oder Andy Warhol. Spätestens seit 1969 hat der organisierte Markt für zeitgenössische Kunst wesentlichen Einfluss auf ihre Wertbildung.



KATHARINA WEISSBACH

In meiner Brust schlagen zwei Herzen. Ich bin Historikerin und Kunsthistorikerin. Mal mehr das eine mal mehr das andere. Aber immer bin ich auf der Suche nach der historischen Wahrheit, die sich zwischen Text- und Bildquellen finden lässt. Als Ikonographin betrachte ich Kunst im Hinblick auf ihre Motive, als Historikerin betrachte ich, ob sie

sich zum Beispiel wiederholen. Aus der Kombination ergeben sich dann Muster, die helfen, die Welt und die Medien, in denen sie sich spiegelt, besser verstehen zu können.



RÜDIGER SAFRANSKI

Kunst, wenn sie den Mut zu sich selbst hat, wird immer ein Stück weit über die Welt, die wir die gewöhnliche nennen, hinausgetrieben und beweist so, dass sie nicht ganz von dieser Welt ist. Sie ist das unnachahmliche Spiel mit Wirklichkeit und Unwirklichkeit.

DIE GRÜNDUNG DER KÖLNER KUNSTMESSE UND IHRE AUSWIRKUNGEN 22

Harriet Häußler

ZEITZEUGEN 27

Kunst als Quelle historischer Forschung
Katharina Weißbach

VOM NUTZEN UND NACHTEIL DES ESKAPISMUS FÜR DIE KUNST 32

Rüdiger Safranski

TO THE MOON AND BACK 52

Die Mondlandung im Printformat
Fabian Röderer

1969 UND HEUTE 55

Verkapselungen, Sinnversprechen und die Anschlussfähigkeit der Kunst
Interview mit Dirck Möllmann

DER SIEG DER BILDER ÜBER DAS WORT 60

Christina Tilmann

LIDL, LIDL, LIDL, LIDL 63

Raimund Stecker

SCHREIBEN ALS HAPPENING 65

Susan Sontags Dialektik von Kunst und Antikunst
Anna-Lisa Dieter

VALUE MANIFESTO 76

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner digitalen Reproduzierbarkeit
Timo Niemeyer

IMPRESSUM 80

**FABIAN RÖDERER**

Alle Informationen, seien es Texte, Fotografien oder Videos, die wir täglich in den unterschiedlichsten Situationen konsumieren, sind ästhetisch aufbereitet und gerahmt. Mich interessiert wie dadurch, sei es im Layout einer Zeitschrift oder im Display einer Ausstellung, Wissen generiert und Meinungen geformt werden.

**DIRCK MÖLLMANN**

Kunst kann Anschläge für viele Menschen stiften, weil sie Sinn verspricht, selbst wenn sie rätselhaft bleibt. Umgekehrt müssen Künstler*innen heute darauf achten, den Anschluss an gesellschaftliche Umbrüche nicht zu verpassen. Das Gute ist, so etwas lässt sich nicht vorschreiben – die Kunst geht ihren eigenen Weg. Das ist ihre Freiheit, für die es sich einzusetzen lohnt.

**CHRISTINA TILMANN**

Dass Film den anderen Kunstformen (Theater, Bildende Kunst, Musik, Literatur) ebenbürtig, ja vielleicht in seiner Verbindung des Visuellen, Sprachlichen und Technischen überlegen ist, ist mein Credo als Filmkritikerin: jenseits der Unterhaltung, des Kommerziellen und des Industriellen eine Einladung, nicht nur fremde Länder und fremde Leben, sondern im Eigentlichen fremde Welten zu betreten, World-Building zu erleben. Nicht als Eskapismus, sondern als Scharfstellung des Blicks auf die Wirklichkeit. Das kann man bei Antonioni und Kubrick lernen. Bleibt lohnend. Auch nach 50 Jahren.

**RAIMUND STECKER**

Durch eine Buchbinder-Lehre von 1971 bis 1974 kam ich zur Kunst. Durch meinen Lehrer Tünn Konerding lernte ich früh Otto Piene, Günther Uecker, Blinky Palermo und Jan Schoonhoven kennen, Künstler, für die ich Druckauflagen und Bücher fertigte. Damals auch traf ich erstmals Joseph Beuys. Mein Studium der Kunstgeschichte und Philosophie in Bochum, Hamburg sowie Florenz, das Diskutieren mit Künstlern in ihren Ateliers und meine Promotion über Barnett Newman bei Max Imdahl waren gleichsam folgerichtig.

**ANNA-LISA DIETER**

Schon lange begeistert mich Sonntags Forderung nach einer Erotik der Kunst. Im Grunde geht es doch immer darum: Zu lernen, mehr zu sehen, mehr zu hören und mehr zu fühlen.

**TIMO NIEMEYER**

Wir befinden uns nicht nur im Zeitalter der digitalen Revolution, sondern auch der fundamentalen Ökonomisierung des Kunstwerks. Fernab von Leitbildern und Konzepten der Avantgarden des 20. Jahrhunderts entwickelt sich die Kunst in einem intransparenten Markt mehr denn je zu Ersatzwährung und Statussymbol zugleich. Weshalb die Ansätze von *Value Manifesto* als erstes Krypto-Multiple der Kunstgeschichte diese Entwicklung auf die Spitze treibt und zugleich Lösungen für einen dynamischeren und transparenteren Kunstmarkt bietet, erfahren Sie in meinem Beitrag »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner digitalen Reproduzierbarkeit«.

VALUE MANIFESTO

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner digitalen Reproduzierbarkeit

Timo Niemeyer

Die Kunstgeschichte der vergangenen 150 Jahre wurde konstant durch den künstlerischen Kampf um Autonomie geprägt: Die Impressionisten lösten sich von stilistischen wie inhaltlichen Konventionen der Akademie und des Salons, die Suprematisten kämpften für die Freiheit von der Darstellungsfunktion der Malerei, die Konkrete Kunst und die De-Stijl-Bewegung suchte die Loslösung vom Symbolismus, der Konzeptualismus befreite die Kunst vom Material und die Postmoderne die Kunst vom Konzept. Die Kunst hat sich in vielen Bereichen ihre Autonomie erkämpft. Mit einer Ausnahme: ihrem eigenen Markt.

Die Frage »Quo vadis, ars?« scheint gerade anbetrachts des vom Autonomiestreben der Kunst bestimmten 20. Jahrhunderts schwer zu beantworten. Seit Ende der 50er Jahre wollen Künstler lieber »Situationen kreieren« statt Gemälde erschaffen: Man entwickelte die Minimal Art, den Konzeptualismus, Fluxus, Happenings, Performances – die neuen Strömungen richteten sich sowohl gegen die Formen des Hergebrachten in den Kunstwerken selbst als auch gegen die tradierten Formen ihrer Vermittlung. Insgesamt haben die Künstler dieser Zeit stärker gegen gesellschaftliche Prozesse und Zustände protestiert – unterbleibt dies heute vielleicht auch, weil der Kunstmarkt so dominant ist? Provokationselemente in der Kunst haben heutzutage verglichen mit den 1960er Jahre kaum mehr Zündstoff für einen wirklichen gesellschaftlichen Diskurs zu bieten. Die Quadrate der russischen Suprematisten, heute Bestandteil der Sammlungen von Oligarchen und Unternehmerfamilien, waren ursprünglich produziert als eine Kunst durch und für das Proletariat. »Volksbedarf statt Luxusbedarf« galt als Maxime des Bauhauses unter Direktor Hannes Meyer: Die gestalterischen Ergebnisse seiner Schule schmückten heute die Chefetagen von Konzernen und die Villen der globalen Haute-Volée, statt wie geplant die Behausungen der Arbeiterfamilien. Mehr denn je ist heute die Kunst zu Ersatzwährung und Statussymbol geworden. Wir befinden uns daher nicht nur im Zeitalter der digitalen Revolution, sondern auch der fundamentalen Ökonomisierung des Kunstwerks. Kunst durfte bis

dato vieles thematisieren, was stoffliche, politische, religiöse wie sexuelle Anomalien ausmachen konnte. Nur ein Thema schien in vielen Bereichen der Kunst doch heilig: das Geld und sein Markt.

Und das, obwohl die Faszination am Kunstmarktgeschehen nicht nur Leben und Werk der künstlerischen Protagonisten betrifft, sondern zu einem großen Teil auch auf Marktwerten, Handelsstrukturen und –wegen sowie die in den Handel mit der Kunst involvierten Teilnehmer basiert – in erster Linie angetrieben durch den verbreiteten Mythos, dass man mit Kunst viel Geld machen könne. Dennoch gehört es zum guten Ton, Kunst nicht als Anlageobjekt, sondern vielmehr als Liebhaberei zu betrachten: Die intransparente und teilweise irrationale Marktlogik gestaltet den Kauf von Kunst aus rein ökonomischer Perspektive in den meisten Fällen als ein unkalkulierbares Risiko, so dass der Rat vieler Galeristen, »Kunst nicht aus Anlagezwecken, sondern weil es einem gefällt« zu kaufen, durchaus seine Berechtigung hat.

Die Ausgangslage auf dem internationalen Kunstmarkt bietet somit Potenzial für ein künstlerisches Projekt, das mit der vorherrschenden Intransparenz kokettiert und die Spekulations- und Experimentierfreude des Kunstmarkts provokant auf die Spitze treibt. Wie wäre es, wenn die Kunst ihre Autonomie vom Markt einfordern und durchsetzen würde? Mit dem *Value Manifesto* möchte ich im Blickwinkel des Autonomiestrebens der Avantgarden Zündstoff für ein Experiment liefern: Als erstes Krypto-Multiple der Kunstgeschichte erklärt *Value Manifesto* den eigenen Wert zur Kunst. Das *Value Manifesto* ist in einer Auflage von 250 Editionen als Token (Digitale Wertmarke) in einem dezentralen Netzwerk, der Ethereum Blockchain, registriert und handelbar. Der Wert der Edition wird über die digitale Handelsplattform *Value Manifesto* bestimmt, auf der Gebote für den Erwerb einer einzelnen Edition entgegengenommen werden. Der Handel findet verschlüsselt über die Onlineplattform statt – transparent und unmanipulierbar auf der Blockchain für die digitale Ewigkeit festgehalten. Der Besitzer eines *Value Manifesto*

Tokens erhält einen Dekryptor als Anzeigentafel zur Veranschaulichung des aktuellen Marktwerts gestellt – das jeweils höchste Gebot wird darauf in Schweizer Franken dargestellt. Die Firma trimplement aus Köln hat die Handelsplattform konzipiert und entwickelt: Das Team um Natallia Martchouk, Matthias Gall und Thijs Reus, mit langjährigen Erfahrungen im Bereich Finanztechnologien, war neugierig, ein Produkt in einem interdisziplinären Projekt zwischen Kunst und Blockchain mitzugestalten.

Die zu jedem Token dazu gehörenden analogen Anzeigentafeln werden in der Nixie Manufaktur von Dalibor Farny in Tschechien hergestellt. Die in technischer Hinsicht archaisch wirkenden Nixie-Röhren, ursprünglich als Anzeige von Ziffern in vorwiegend militärischen Messgeräten und Rechnern in Gebrauch, stehen im Kontrast zu ihrer hochmodernen Kommunikationsleistung. Über einen IoT-Transponder (Internet of Things) auf der Platine, der auch die Nixieröhren mit Strom versorgt, verbinden sich die sieben Elemente über WiFi und das Internet mit der Schnittstelle (API) der *Value Manifesto*-Handelsplattform und fragen in Echtzeit den Handelswert ihres Tokens ab. Sieben Anzeigentafeln können folglich einen maximalen Wert von 9.999.999 Schweizer Franken anzeigen.

In seiner digitalen Daseinsform soll *Value Manifesto* das Multiple auf den Stand der gesellschaftlichen Produktion im Zeitalter der dritten industriellen Revolution bringen. Daniel Spoerri definiert im Errichtungsakt seiner Edition MAT (Multiplication d'Art Transformable) die Richtlinien für das Multiple folgendermaßen: Ein Multiple sollte a) durch keine historischen Vervielfältigungstechniken hergestellt werden b) die Arbeiten sollten ohne persönliche Handschrift auskommen und c) transportabel sein. So ist das *Value Manifesto* als ein rein digitales Produkt, sichtbar gemacht durch industriell gefertigte Anzeigen (Dekryptoren), auch eine Hommage an die fortschrittszugewandten Prinzipien der künstlerischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts. In der theoretischen Begründung dieses Mediums spielen vor allem die Begriffe von »Originalität« und »Serialität« eine Rolle. Denn in der Logik von Original, Kopie, Reproduktion und Fälschung, die vornehmlich auf dem Gebiet der Bildenden Kunst definiert wurde, hatte sich im Laufe der Kunstgeschichte eine Hierarchie von Werten entwickelt, auf dessen Gipfel zuletzt das eigenhändige, authentische oder (nach Walter Benjamin) auratische Kunstwerk eingeordnet wurde, von dessen Einzigartigkeit aus das Gefälle untergeordneter Nachahmungen seinen Lauf nahm. Das Spiel mit dem Auratischen, das Benja-

min nur dem Original zusprach, soll bei der Erscheinung der Dekryptoren durchaus eine Rolle spielen und Fragen aufwerfen. Der industriellen Reproduzierbarkeit wird bei *Value Manifesto* auratisch nun durch die Unkopierbarkeit des Blockchain Tokens entgegengewirkt.

Die Botschaft von *Value Manifesto* mag auf dem ersten Blick fatal und zynisch wirken: Die Reduktion des Kunstwerks auf seinen eigenen Preis, handelbar wie ein Bitcoin als rein digitaler, intrinsischer Wert – für viele Kunstliebhaber ein schauerhaftes Szenario. Doch als ein längerfristiges Experiment, soll mit den Erkenntnissen aus *Value Manifesto* der Einsatz der Blockchain-Technologie für den Kunstmarkt aber vor allem auch die Kunstwissenschaft und Forschung geprüft werden. Denn die dezentrale Funktionslogik der Blockchain hat als revolutionäre Technologie die Möglichkeit, der Menschheit vor allem einen uneingeschränkten und transparenten Zugang zu Informationen über Kunst und Kulturgut zu gewährleisten.

Die Blockchain erlaubt die Erstellung dezentraler Archive, die nicht manipulierbar und in ihren Inhalten nur kontrolliert und nachvollziehbar ergänzbar sind. Bestehende Informationen können in einer Blockchain somit nicht gelöscht oder verändert, sondern nur erweitert werden. Dies ist die Grundlage für eine Sicherheit von Informationen, die es bisher in dieser Form nicht gegeben hat. Die greifbare Vision von Blockchain-Enthusiasten ist ein Internet von Gegenständen: Ein dezentral verteiltes Konto, in dem alles, was Wert besitzt – von Geld, Verträgen, Grundbüchern, über Wertpapiere, Bild und Tonrechte bis hin zur eigenen Identität – gesichert und geteilt werden kann.

Für die Kunstwelt bedeutet es die Chance, Kunstwerke mit einem Kunst-Token auf der Blockchain zu referenzieren. Solch ein Token kann zum Beispiel die vom Urheber erstellte, unveränderbare Kerndatei, die alle wichtigen Rahmeninformationen zum bestehenden, physischen Kunstwerk liefert, beinhalten. Schreibrechte unterschiedlicher Kategorien werden an definierte Benutzer (Individuen, Institutionen, Behörden) verliehen, um Werke mit weiteren Daten zu ergänzen, die werkrelevant sind (zum Beispiel Zustände, Provenienzen, Folgerechte, Literatur, Ausstellungsinformationen, Ausfuhrrechte). Die Dateien können nach Wahl des Besitzers öffentlich einsehbar, halbprivat oder gänzlich privat sein.

Mancher mag sich nun fragen, weshalb Teilnehmer des bisher intransparenten Kunstmarktes zukünftig für solche Zwecke Informationen liefern sollten? Die Antwort ist einfach: Weil der Markt, Behörden oder Ver-



›Value Manifesto‹, analoge Anzeigentafel mit Nixie-Röhren

wertungsgesellschaften diese Informationen mittlerweile ohnehin in bestimmten Fällen einfordern, etwa wenn Verbindlichkeiten rund um ein Kunstwerk anfallen (wenn es zum Beispiel verliehen wird oder im Versicherungsfall) oder sich schlicht und einfach Besitzverhältnisse ändern, man denke nur an die Erfordernisse durch Kulturgüterschutzgesetze. Die Vorteile dieser Technologie sind vielfältig: Dem Künstler würde ein Kunst Token ermöglichen, Informationen zu einem Werk verlustfrei für die Zukunft zu bewahren, Fälschungssicherheit zu erhöhen und seine Folge- und Bildrechte lückenlos und einfach einfordern zu können. Museen und Stiftungen könnten mit dezentralen Token-Datenbanken ihre digitalen Inventare zur Forschung oder Ausstellungsanfragen freigeben. Wissenschaftliche Publikationen zu Werken könnten damit via Hashtag klar referenziert und neue Forschungsnetzwerke erschlossen werden.

Und der Kunstmarkt? Seine Digitalisierung wird in den kommenden Jahren für den größten Strukturwandel innerhalb einer seit Jahrhunderten gewachsenen Branche sorgen. Der Wandel wird nicht nur Chancen bieten, sondern unter den heutigen Umständen zum Niedergang von Traditionsbetrieben führen, die sich den Herausforderungen des digitalen Vertriebs mit Kunst- und Kulturgütern nicht schnell genug stellen können. Bereits heute ist eine gesamte Branche von den Informations- und Kommunikationsdienstleistungen einiger weniger Unternehmen abhängig, die digitale Daten und Prozesse verwalten und anbieten.

Die Entwicklung eines Angebotsoligopols für Kunstmarktdaten und Marktplätze zeichnet sich seit einigen Jahren ab und stellt ein existenzielles Risiko für viele Kunstmarktteilnehmer dar. Die Gründe für die aktuelle

Entwicklung sind überschaubar: Die Implementation von Digitalisierungsprozessen im Kunstmarkt sind teuer, Fachkräfte sind durch andere Branchen (zum Beispiel digitale Finanz- und Rechtsdienstleistungen) okkupiert, Standards und transparente Informationen fehlen, und die meisten Kunstmarktteilnehmer sind von den technologischen Ansätzen und Prinzipien rund um Blockchain-Technologien und künstlicher Intelligenz schlichtweg überfordert.

Der Kunstmarkt würde durch Kunst-Token Informationen zu Marktverfügbarkeiten und Beschaffenheit massiv an Dynamik gewinnen – und längerfristig vermutlich diejenigen verdrängen, die bisher aus Intransparenz Profit schlagen konnten. Die Gründung einer dezentralen Plattform für Kunst-Token würde den Aufbau von Informationsmonopolen verhindern und Informationsflüsse auf dem Kunstmarkt demokratisieren. Auch wenn die Kunst-Token-Cloud noch wie eine idealistische, ja avantgardistische Vision einer zukünftigen Datenbank für die Kunstwelt wirken mag: *Value Manifesto* wird ab Herbst 2018 den ersten Schritt in diese Richtung gehen – und die Autonomie der Kunst ein erstes Stück weit auch im Hinblick auf ihren Markt erobern.

Timo Niemeyer studierte Kunstgeschichte, Sozialanthropologie und Rechtswissenschaften in Zürich. Er hat für führende europäische Galerien gearbeitet, eine US-amerikanische Privatsammlung betreut und die Onlineplattform Artusiast als Managing Director mit aufgebaut und ihren Verkauf an die New Yorker Artnet AG im Jahr 2017 begleitet. Mit der Entwicklung des *Value Manifestos* leistet er 2018 seinen ersten künstlerisch-theoretischen Beitrag.

