

abwägt, sondern von vornherein unterschiedlich bewertet. Es bleibt feineren Untersuchungen vorbehalten, die kaum je offen angesprochenen Bezugnahmen auf die jeweils „gegnerische“ Kunst nunmehr deutlicher zu machen und als abgeschlossene historische Vorgänge in Erinnerung zu behalten.

Claudia Meschs Epilog enthält eine Reihe wichtiger Anregungen zu weiterem Verhalten der Wissenschaft. Als wesentliche Positionen sind herauszulesen, dass sich deutsche Kunst nach 1945 durch ihre spezifische Verquickung mit Politik sehr grundsätzlich von der in den USA unterscheidet, dass es im 20. Jahrhundert keinen universell gültigen Weg zu Modernität gab, und dass auch im 21. Jahrhundert, und zwar weltweit, die Konflikte zwischen neuen nationalen und globalen Identitäten, ich sage: Wertsystemen, eine entscheidende Rolle für den Wettstreit unterschiedlicher Kunst-auffassungen und Kunstpraktiken behalten werden.

PETER H. FEIST
Berlin

Matthias Weiß: Netzkunst. Ihre Systematisierung und Auslegung anhand von Einzelbeispielen; 396 Seiten; Weimar: VDG 2009; ISBN 978-389-739-642-5; € 64,00

Während der 1980er Jahre entwickelte der Medienphilosoph Vilém Flusser die Vision einer telematischen Gesellschaft, in welcher der Mensch nicht mehr auf Bilder oder Technik – denn mit Bild war Technobild gemeint – verwiesen war, sondern sich in Bildern mit anderen verständigte.¹ Erst ein dialogischer Gebrauch der Bilder, so Flusser, lasse den Ausdruck ‚Medium‘ zu seiner eigentlichen Bedeutung kommen. Für Flusser war jene emportauchende Utopie einer anderen Gesellschaft damit verbunden, dass die dazu gehörigen Medien als Kommunikationsmedien verwendet werden und nicht mehr bloß der Verteilung von Informationen dienen sollten. Somit setzte er das Dialogische ins Zentrum jener Utopie, die in den folgenden Jahren allmählich gesellschaftliche Realität werden sollte. Die Entstehung öffentlicher Netzwerke, die seit den 1990er Jahre neue und vielfältige Beziehungen eröffnete, entsprach den Vorstellungen eines netzwerkartigen Kommunikationsmodells – eine Vorstellung die auch Bertolt Brecht in den 1920er Jahren und Hans Magnus Enzensberger 1970 in seinem „Baukasten zu einer Theorie der Medien“ entworfen hatten.

Bevor sich jedoch die heute allgegenwärtige Sphäre der sozialen Netzwerke ausbildete, hatten Künstler begonnen, das Verhältnis von Kunst und neuen Technologien auszuloten. Florian Rötzer schrieb daher 1989: „Nachdem die futuristische Verherrlichung der Maschine und der Geschwindigkeit zunächst in der blutigen Ästhetik des Krieges als Sackgasse gemündet ist, scheint heute die Zeit für einen neuen Futurismus der allseitigen Kommunikation und Interaktion gekommen zu sein, der friedlicher auf einigende Verschmelzung – im Sinne von: „Jeder ist Künstler“ – orien-

1 VILÉM FLUSSER: *Ins Universum der technischen Bilder*; Göttingen 1985.

tiert zu sein vorgibt [...].“² Mit diesen Überlegungen leitet Rötzer das Themenheft des Kunstforum International ein, das sich Ende der 1980er Jahre den neuen Technologien und „den damit möglicherweise einhergehenden neuen ästhetischen Konzepten und ihrer gesellschaftlichen Einbettung“ widmete.³ Zwei Jahrzehnte später scheint der Zeitpunkt gekommen, die gleichfalls in diesen Kontexten entstandene Netzkunst in die Kunstgeschichte aufzunehmen. Nicht zufällig feiert daher auch das renommierte Karlsruher Zentrum für Kunst- und Medientechnologie in diesem Jahr sein 20-jähriges Bestehen und präsentiert mit „Imagining Media“ eine Jubiläumsausstellung im Medienmuseum des Hauses.

Für die im Internet entstehende Kunst hat sich die Bezeichnung ‚Netzkunst‘ etabliert – Netzkunst wird verstanden als eine Kunst, „[...] für die das Internet die grundlegende Bedingung, also Medium, Gegenstand und Material ist [...]“. (54) Eine systematische sowie kunsthistorisch fundierte Erfassung künstlerischen Arbeitens im Internet fehlte bisher jedoch. Eine Aufarbeitung solcher Kunstformen leistet nun die Dissertation von Matthias Weiß. Mit der vorliegenden Arbeit wird Netzkunst-Geschichte, niedergeschrieben und somit zu einem Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses. Weiß‘ Erweiterung des kunsthistorischen Gegenstandsfeldes erfolgt umsichtig, indem er abseits früherer Techniqueuphorien, die das Feld lange Zeit geprägt haben, sachlich präzise den Erscheinungen nachgeht und diese an die zeitgenössischen Entwicklungen der Kunst anschließt.

Trotz der „Frische des Phänomens“ lässt sich Weiß in seiner umfassenden Monographie nicht darauf ein, eine Historisierung der Netzkunst zum gegenwärtigen Zeitpunkt für unmöglich zu halten. Vielmehr plädiert er dafür, „mit den Mitteln der Gegenwart auf ein gegenwärtiges, zeitgenössisches Phänomen zu reagieren“, um so – insbesondere über die Interpretation von Einzelwerken – Bausteine für eine Netzkunstgeschichte zu erhalten (vgl. 85f). Der Ansatz des Autors ist dabei vor allem in zweierlei Hinsicht als systematisch zu begreifen: Erstens geht es Weiß um die Konstitution eines kunstgeschichtlichen Gegenstandes. Dass dies mit Blick auf die Netzkunst alles andere als selbstverständlich ist, führt er von Beginn an differenziert aus. Weiter geht es darum, „die verschiedenen Momente der Netzkunst in ihrer Differenz zueinander und zu Schnittmengen ihres medialen und künstlerischen Charakters gemäß zusammenzufassen und zu beschreiben.“ (91)

Die Arbeit von Matthias Weiß unternimmt daher nichts Geringeres, als einen der jüngsten Triebe künstlerischen Handelns zu systematisieren. Weiß setzt sich dabei intensiv mit den technischen und infrastrukturellen Bedingungen auseinander und führt den Leser durch jenen Garten digitaler Technologie, der uns heute als das Internet bekannt sind. Was andernorts im Glossar als bloß sekundär verschwunden wäre, wird von Weiß an erste Stelle gerückt – und das mit guten Grund. Eine Systematisierung der Netzkunst, die ohne die Bestimmung ihrer technischen Bedingungen auskommt, ist für Weiß nicht vorstellbar. Technik ist das Material der Netzkunst.

2 FLORIAN RÖTZER: Technoimaginäres – Ende des Imaginären? In: Kunstforum International, S. 64–74.

3 Ebd. S. 65.

Eine klassifizierende Einordnung von Einzelwerken lässt sich folglich nicht vornehmen, ohne die Entwicklung der technischen Grundlagen wie vernetzter Systeme, verschiedener Protokolle für den Datentransfer, Datenbanken und Skriptsprachen einführend zu erläutern. Eine solche Fokussierung der technischen Aspekte verdeutlicht auch, dass Netzkunst nicht durch eine „Phänomenologie des Bildschirmbildes“ (194) erfassbar ist. Weiß stellt dem entgegen allerdings ebenso heraus, „dass die Technik allein nicht zu Rückschlüssen auf die unterschiedlichen Genres und Gattungen verleiten sollte.“ (53) Netzkunst basiert nicht auf einer expressiven Geste, weshalb die Herstellung immer schon vom Werk abstrahiert werden muss: Von daher eignet der Netzkunst grundlegend ein konzeptueller Zug.

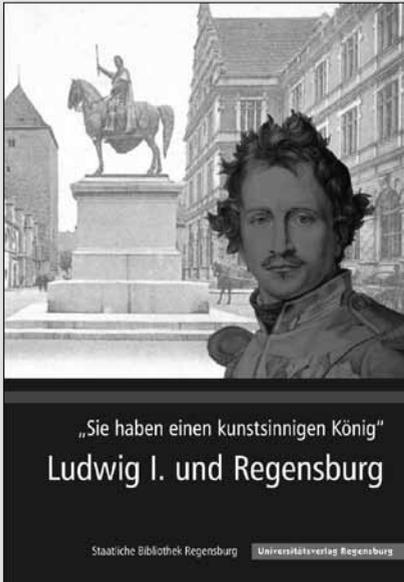
Der Weg zur Konstitution des kunsthistorischen Forschungsobjekts ‚Netzkunst‘ führt somit von den technischen Bedingungen zu einer Verortung der Netzkunst im Kontext der Kunstgeschichte sowie zu einer Reflexion der Möglichkeiten zur begrifflichen Einordnung und Klassifikation. Weiß’ Vorgehen auf diesem Weg ist durch Bedachtsamkeit gekennzeichnet, welche den Gegenständen Raum gibt, indem er diese in einem ersten Schritt ausspart, um sie anschließend einer differenzierten Analyse und Beschreibung zu unterziehen. Auf diese Weise bewahrt er die Spannung, die sich notwendig aus dem Vorhaben einer Systematisierung gegenüber der Vielzahl der Einzelwerke ergibt, indem er herausstellt: „Einfachheits- und Überschaubarkeitskriterien, die das Ergebnis einer streng systematischen Tätigkeit wären, lassen sich nur unter Preisgabe der Differenzen der Werke und der Deutungs- und Analysewerkzeuge zueinander erzeugen, verrücken die Kunstwerke aus dem Gesichtsfeld und stellen das System selbst zur Schau.“ (117) Die Qualität einer solchen systematischen Aufarbeitung liegt daher gerade darin, dass sie ihre Begriffe nicht von der Anschauung der Werke löst, um diese darin verschwinden zu lassen. Weiß versteht eine Systematik demnach als eine offene und lose Ordnung, die sich an den Werken orientiert und sich daher in ihrer Rückbindung an die Anschauung des einzelnen Werks notwendig immer auch als revisionsbedürftig erweise.

Die Offenheit des Feldes führt vor aller Bestimmung jedoch zu der Frage: „ob Netzkunst überhaupt in den Gegenstandsbereich der Kunstforschung fällt.“ (119) Die damit verbundene Problematik resultiert im Falle der Netzkunst insbesondere daraus, dass viele der Aspekte, die traditionell eine Zuordnung ermöglichen würden, ambivalent erscheinen. So entspricht etwa die Netzkunstszene nicht den üblichen Zusammensetzungen der Kunstszene, da der Zugang zur Netzkunst keinesfalls über ein Akademiestudium gesichert ist. Vielmehr entstammen Netzkünstlerinnen häufig ganz anderen Bereichen, die aus kunsthistorischer Sicht womöglich verdächtig erscheinen. Auch die im Zusammenhang mit dem bildwissenschaftlichen Diskurs entstandene Reflexionsbewegung über die Grenzen und Möglichkeiten der Kunstgeschichte hat dazu geführt, dass eine konkrete Auseinandersetzung mit künstlerischen Werken hinten angestellt wurde. Nicht zuletzt ist es jedoch der vielfache Abgang auf eine Medienkunst gewesen, der dazu beigetragen hat, eine systematische Erfassung der Netzkunst zu verhindern. Kurz: Die Bedingungen, unter denen Netzkunst zu einem anerkannten Gegenstand der

Kunstgeschichte zu werden vermag, sind ungünstig. Weiß' Auseinandersetzung verfiert demnach die Erarbeitung eines Kunstbereiches, dessen Konstitution als Gegenstand der Kunstgeschichte gleich mehrfach bedrängt und in der Dynamik disziplinärer Selbstverständigung letztlich gar verschüttet erscheint. Von daher gelangt er bereits eingangs zu der Feststellung: „Es liegen zwar viele Publikationen über Netzkunst vor, einen regelrechten kunsthistorischen Zugriff sucht man allerdings bislang vergebens.“ (16) Weiß bietet daher im dritten Kapitel des Bandes auch einen Überblick und eine Einordnung der existierenden Literatur und stellt heraus, dass wenige dieser Beiträge tatsächlich auf das künstlerische Potential eingehen. Insgesamt sei die Literatur weitgehend soziologisch, politisch bzw. kulturwissenschaftlich geprägt.

Dass die Netzkunst – entgegen aller Gerüchte von ihrem Ende – durch ein vielfältiges und lebendiges Geschehen bestimmt wird und zahlreiche Anbindungen zur anderen Feldern der Kunst bestehen, kann als erstes Indiz dafür genommen werden, dass diese der Bildenden Kunst im engeren Sinn zugerechnet werden kann. (vgl. 123) Weiß schließt hier die Fragen an: Was charakterisiert Netzkunst? Worin unterscheidet diese sich von anderen Kunstformen? Und: Was ist deren ästhetisches Moment? Zentrale Charakteristika der Netzkunst, die hier herausgearbeitet werden, sind die Offenheit der Arbeiten, die Möglichkeiten des Kontakts von Künstler und Rezipient, die technologisch bedingten Möglichkeiten des Ausdrucks, wodurch insgesamt das Programmieren als künstlerische Praxis eingeführt wird, sowie die Disposition des Werk- und des Künstlerbegriffs. Insbesondere die letztbenannten Aspekte korrespondieren mit der Offenheit der Arbeiten sowie dem Programmieren, dass nicht unbedingt vom Künstler selbst geleistet wird. Die Offenheit und das veränderte Verhältnis des Künstlers zum Rezipienten führen nach Weiß daher zu einer „Ästhetik der Teilnahme“, die den Möglichkeiten der Partizipation entspricht, wie sie während der vergangenen Jahre dem Internet im Kontext der Web 2.0-Debatte insgesamt zugesprochen wurden. Gerade in dieser Hinsicht ist jedoch zu bemerken, dass sich in der Arbeit kaum Verweise auf die Entwicklung des Internets zu einem sozialen Medium finden, ein Thema, welches den Diskurs der vergangenen Jahre etwa in der Medienwissenschaft stark geprägt hat. Aspekte der Kollaboration, die mit einer Entwicklung des so genannten Web 2.0 verbunden sind und ebenfalls eine Schnittstelle zur Netzkunst bilden könnten, bleiben insofern außen vor.

Letztlich kommt den für die Netzkunst konstitutiven Aspekten eine weitere wesentliche Eigenschaft zu: „Im Kern ist Netzkunst immer schon die Infragestellung der ästhetischen Grenze.“ (126) Gerade von daher lässt sich das Problem ihrer Bestimmung aufgrund der medientechnischen sowie institutionellen Bedingungen zugleich als die Möglichkeit der kunsthistorischen Konstitution des Gegenstandes Netzkunst verstehen. Weiß argumentiert somit implizit auf der Basis einer postmodernen Theoriefigur der Bedingung der Un-Möglichkeit, deren Paradoxie darin besteht, dass die Netzkunst selbst zu einer Reflexionsbewegung der Unterscheidung von Kunstraum und anderem wird und – insofern sie die Grenze selbst zum Thema hat – sich somit



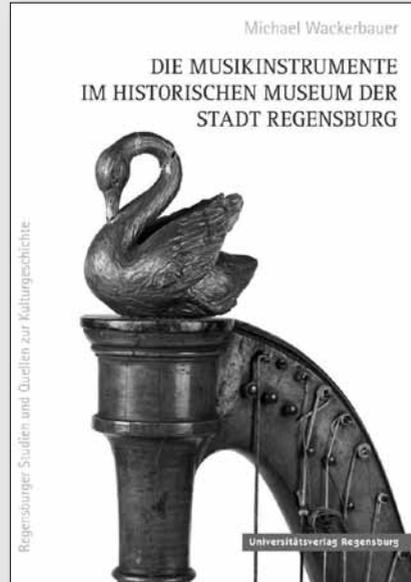
Hans-Christoph Dittscheid · Peter Styra ·
Bernhard Lübbers (Hrsg.)

**„Sie haben einen
kunstsinnigen König“
Ludwig I. und Regensburg**

Reihe: Kataloge und Schriften der
Staatlichen Bibliothek Regensburg, Bd. 2

156 Seiten, 77 Farb-, 14 s/w-Abbildungen,
17 x 24 cm, Broschur, klebegebunden

ISBN 978-3-86845-050-7
€ 12,90 [D] / SFr 22,50



Michael Wackerbauer

**Die Musikinstrumente im
Historischen Museum der
Stadt Regensburg**

Reihe: Regensburger Studien und
Quellen zur Kulturgeschichte, Bd. 18

304 Seiten, 341 Farb-, 31 s/w-
Abbildungen, 17 x 24 cm, Efallin
mit Schutzumschlag, fadengeheftet

ISBN 978-3-86845-029-3
€ 49,90 [D] / SFr 77,90

Universitätsverlag Regensburg

Universitätsverlag Regensburg GmbH · Leibnizstraße 13 · 93055 Regensburg
Tel. 09 41/7 87 85-26 · Fax 09 41/7 87 85-16
www.universitaetsverlag-regensburg.de · bestellung@univerlag-regensburg.de

als Kunst ausweist. Im Anschluss daran ergibt sich dann allerdings auch die Möglichkeit, die in der Netzkunst auftretenden Erscheinungen insgesamt in jene Reflexionsbewegung einzuordnen, die andernorts durch die Bezeichnung Bildwissenschaft gefasst worden sind. Bildwissenschaft selbst ist dabei durch ein zweifaches Moment gekennzeichnet: Die epistemologische Dimension schließt an den linguistic turn der Philosophie an. Zugleich etabliert sich mit dem bildwissenschaftlichen Nachdenken ein Bezug auf die sich vervielfältigenden Bildwelten, die u. a. aufgrund der digitalen Bildmedien vermehrt entstehen bzw. zur Verfügung stehen. Gerade im Hinblick auf ein erweitertes Untersuchungsfeld stellt sich der Kunstgeschichte seit einigen Jahren so die Frage nach den Grenzen ihrer Gegenstandskonstitution. Die Thematisierung der Grenze selbst und somit der Aspekt der Selbstreferenz werden so zum Ausweis künstlerischer Tätigkeit, die gleichfalls Arbeit an der Erweiterung der Grenzen der Kunstgeschichte leistet.

Die fortwährende Thematisierung der Technik, die zudem bei Weiß zu bemerken ist, deutet jedoch auch darauf hin, dass der iconic turn insgesamt im Kontext eines medial turn steht. In medientheoretischer Hinsicht stehen daher gegenwärtig Fragen der Vermittlung der Konzepte von Technik, Zeichen und Wahrnehmung an. Dadurch kommt eine Erweiterung ins Spiel, die auch Weiß anspricht, wenn er bemerkt: „Ohnehin sollte im Blickfeld bleiben, dass Netzkunst als multimediale Kunst per se nicht ausschließlich den Diskurs der Bildenden Kunst betrifft, denn es gibt neben dieser gleichermaßen Musiker, Literaten und Performance-Künstler, die sich des Netzes als Arbeitsplattform bedienen.“ (156)

Hinsichtlich der Bestimmung der Netzkunst lässt sich die Thematisierung der ästhetischen Grenze letztlich jedoch nicht als alleiniges Wesensmerkmal der Netzkunst herausstellen, so der Autor, vielmehr steht diese im Verbund mit der Offenheit des Kunstwerks sowie den institutionellen Bedingungen. Für eine systematische Klassifikation der Netzkunst bleiben dies die zentralen Aspekte, die in einem weiteren Schritt von Weiß ausgebaut werden, um somit eine interne Differenzierung des vorliegende Feldes vorzunehmen. Weiß flankiert die weiteren Überlegungen zu den Möglichkeiten einer Ordnung dann auch durch die Diskussion der bereits vorliegenden Modelle von Tilman Baumgärtel, Hans Dieter Huber, Lev Manovich und Steve Dietz. Das Problem dieser Modelle insgesamt bleibt jedoch, dass zahlreiche Begriffe zu sehr auf das Internet insgesamt bezogen werden können. So stellt Dietz die Aspekte Interaktivität, Vernetzung und Berechenbarkeit heraus, die Weiß als zu unspezifisch kritisiert, da diese gleichermaßen auf Internetangebote wie Wikipedia zutreffen. Auch die Arbeiten von Manovich bestimmen grundlegend die technischen Bedingungen der Computerkultur sowie die damit verbundenen Eigenschaften, wobei die Begrifflichkeiten „zu allgemein [bleiben], um für das Vorhaben einer Systematik dienlich zu sein.“ (139) Baumgärtel kommt zwar der Verdienst zu, sich frühzeitig mit Akteuren der Netzkunstszene ins Gespräch begeben zu haben, allerdings bleibt auch seine Terminologie teils an die technischen Bedingungen gebunden. Wo dies nicht geschieht, bemerkt Weiß, habe die beschleunigte Entwicklung des Netzes teils auch dazu geführt, dass die weiteren

Überlegungen wiederum an ihre Grenze geraten. Hans Dieter Hubers Bestimmungen kommt hingegen eher Werkzeugcharakter zu, d. h. sie ermöglichen Unterscheidungen, wobei das Vokabular vor allem auf die Funktionalität der Werke zielt. Weiß sieht allerdings auch hier den Bedarf einer Erweiterung, indem er neben der Funktion vor allem die technisch-materielle Basis für eine angemessen Untersuchung zu integrieren gedenkt.

Der daran anschließende Vorschlag an Praxisbegriffen erscheint auf den ersten Blick überraschend, da Weiß eine ganz andere Ordnung vorstellt, als sie anhand der vorhergehenden Modelle diskutiert wurde. Weiß führt eine Unterteilung der Netzkunst in Subdomänen ein wie Browser-Kunst, Generative Netzkunst, Aktivismus, Mutuale Netzkunst, Konzeptuelle Netzkunst, Netzkunst-Installationen und Performative Netzkunst. Die Bildung solcher Teilbereich darf zu recht beanspruchen, dass durch den Entwurf von Komposita Schnittstellen und Überlagerungen zum zeitgenössischen Kunstgeschehen transparent werden. Dies kommt der Bestimmung der Netzkunst zu Gute, da diese somit nicht dem Vorhaben einer kunsthistorischen Gegenstandskonstitution erliegt, welche diese als einen autonomen und damit abgegrenzten Gegenstand herausstellt, wodurch die vielfältigen Verflechtungen im Bereich künstlerischer Tätigkeiten, die das Arbeiten der Künstlerinnen und Künstler bestimmen, bewahrt bleiben.

So führt Weiß anhand der von Alexej Shulgin 1997 geschaffenen Arbeit *Form Art* im fünften Kapitel seiner Arbeit aus, inwiefern die Browser-Kunst mit dem Code, dessen Inszenierung im Browser erfolgt, arbeitet. Browser-Kunst ist insofern, so die Bestimmung Weiß', eine materialorientierte Form der Netzkunst. Generative Netzkunst hingegen ist dadurch gekennzeichnet, dass diese mittels formalisierter Prozesse Objekte erzeugt. Solche spezifischen Prozeduren der Kunsterzeugung, wie sie Weiß benennt, führen zugleich zu einer Verschiebung der Rolle der Autorschaft, da dieser die Verantwortlichkeit für das Ergebnis zu einem Teil an die Struktur abgibt und der eigentliche kreative Prozess in der Konzeption besteht. Der Aktivismus hingegen umfasst laut Weiß künstlerische Praxen, die sich politischer Mittel bedienen und die eine kritische Reflexion gegenwärtiger Verhältnisse fokussieren. Als Beispiel für den netzkünstlerischen Aktivismus wählt Weiß die prominente Künstlergruppe Etoy. Die Konzeptuelle Netzkunst steht – wie die Bezeichnung besagt – in der Tradition der Konzeptkunst, wobei diese wie auch die aktivistische Netzkunst den Bereich des technischen Bildes auf die Kontexte hin deutlich überschreitet. Mit der Bezeichnung *mutuale Netzkunst* grenzt der Autor weiter einen Bereich ab, der durch gemeinschaftliches, künstlerisches Arbeiten geprägt ist, welches das Internet als einen Raum zum Austausch und zur Übertragung verstehen, d. h. als einen Bereich, der partizipatorische Prozesse ermöglicht. Die Nähe der so geschaffenen Subdomänen zur zeitgenössischen Kunst zeigt sich ebenso in der Abgrenzung der Bereiche der installativen sowie der performativen Netzkunst. Installative Netzkunst bezieht sich wie ihr Pendant in der Gegenwartskunst auf einen spezifischen Raum. Weiß legt hier eine Beschreibung der Telematischen Skulptur 4 von Richard Kriesche

vor. Performative Netzkunst ist eine Kunst, „die zu einer bestimmten Zeit als abgeschlossenes Ereignis stattfindet und auch nur in dieser Zeit ihren eigenen und vollständigen künstlerischen Sinn entfaltet.“ (179)

Weiß Arbeit leistet demnach die Aufarbeitung und Interpretation von zehn Einzelwerken in werkmonographischer Form, welche den zweiten Teil des Bandes bestimmt, wodurch die Subdomänen exemplarisch je veranschaulicht werden. Somit entwirft er eine an die zeitgenössische Kunst insgesamt anschlussfähige Konstitution des Gegenstandes Netzkunst, wodurch er letztlich ein bis dato weitgehend undifferenziertes Feld für die Kunstgeschichte erschließt. Er kommt so zu dem Schluss: „Netzkunst, die in der Literatur bislang häufig undifferenziert betrachtet und wegen fehlender bzw. nicht hinreichend belegter Ordnungsmodelle sich als nicht anschlussfähig an den generellen Kunstkontext erwies, kann durch eine Adaption existierender Ordnungsschemata zu Vergleichen mit bestehenden und tradierten Kunstäußerungen anregen und die Diskussion über zeitgenössische Kunst um ein Kapitel erweitern und bereichern.“ (359)

Eine solche Konstitution der Netzkunst für die Kunstgeschichte lässt einen Aspekt jedoch außen vor: Weiß geht nicht der Frage nach, inwiefern die Historisierung unter den Bedingungen des Mediums Internet langfristig möglich ist, ohne ihren Gegenstand zu verlieren. Denn gerade Kunstformen, die an eine wahrscheinlich kurzlebige, materielle Grundlage gebunden sind, bringen das Problem ihrer Archivierung und somit auch ihrer Historisierung mit sich. So hat Wolfgang Ernst bemerkt: „Was das Internet von klassischen Archiven trennt, ist seine mnemotechnische Dynamik im Unterschied zum druckbasierten kulturellen Gedächtnis [...]“⁴ Vom Tod der Netzkunst zu sprechen, macht mit Blick auf die agierenden Künstlerinnen und Künstlern daher wenig Sinn. Insofern angesichts der „Offenheit der Arbeiten“ diese häufig auf die Rezipienten hin angelegt sind, stellt sich langfristig jedoch die Frage nach den Möglichkeiten der Rezeption von Netzkunst, deren technische Bedingungen einer beeindruckenden Dynamik unterliegen. Das Zentrum für Kunst- und Medientechnologie in Karlsruhe ist diesem Problem hinsichtlich der Videokunst mit einem Labor für antiquierte Videosysteme entgegen getreten, welches der Konservierung und Archivierung der Werke dient und damit die Möglichkeit eröffnet, diese im Kontext von Ausstellungen auch langfristig zu vermitteln. Eine solche Vermittlung in zukünftige Sphären hinein muss zunehmend auch für die Netzkunst geleistet werden, bevor weitere Arbeiten verloren gehen und letztlich nur deren niedergeschriebene Geschichte, ein Gegenstand der Kunstgeschichte verbleibt.

THOMAS METTEN
Universität Koblenz-Landau
Campus Koblenz

4 WOLFGANG ERNST: Das Rumoren der Archive, Merve 2002, S. 137.