



**ISABEL ZÜRCHER  
GETEILTE VERANTWORTUNG FÜR EIN KOLLEKTIVES ERBE?  
NETZBASIERTE KUNST IN ÖFFENTLICHEN SAMMLUNGEN**

DIE VIDEO-KUNST ERWEITETE SICH ZUR INSTALLATION, BEVOR SIE SICH IM KUNSTMARKT ETABLIEREN KONNTE. AUCH AUTOR:INNEN NETZBASIERTER WERKE ENTWICKELN FÜR DEN KONTEXT VON MUSEEN UND GALERIEN RAUMSPEZIFISCHE PRÄSENTATIONEN. DIE SKEPSIS GEGENÜBER ERWERBUNGEN, DEREN LANGFRISTIGER ERHALT VON DER DYNAMIK DES INTERNETS ABHÄNGIG BLEIBT, IST DAMIT NICHT ÜBERWUNDEN. ALS MODELL FÜR MEDIENSPEZIFISCHES SAMMELN ENTWURF DAS FORSCHUNGSPROJEKT OWNING ONLINE ART DIE «SCHWEIZER PLATTFORM FÜR MEDIENKUNST» – EINE WIEDERAUFNAHME UND KONKRETISIERUNG VON ANLIEGEN, WIE SIE BEREITS VOR ZEHN JAHREN IN UMLAUF WAREN.

«Pure webwork/website is still hard to sell... installation could possibly sell better.»<sup>1</sup> Zeitgenössische Relevanz, ästhetische Qualität, Stellenwert innerhalb eines künstlerischen Oeuvres: Auch wenn alle für Ankäufe geltenden Kriterien eingelöst sind, findet netzbasierte Kunst schweizweit nach wie vor nur marginal Eingang in öffentliche Sammlungen. Dabei fehlt es nicht an Initiativen und Modellen für ihre Vermittlung. Bausteine, die zu einem «Zentrum der Aufmerksamkeit im Netz» beitragen, liegen längst vor, unter anderem mit den projets internet im Centre pour l'image contemporaine in Genf oder mit dem Basler Kulturserver **Xcult**.<sup>2</sup> Bezüglich des Sammelns netzbasierter Kunst, das ihre AutorInnen aus der anhaltenden unbezahlten Tauscharbeit befreit und bei dem stattdessen Institutionen die Verantwortung für Werke übernehmen, behaupten amerikanische Museen eine Vorreiterrolle. Das Whitney Museum of Modern Art, das Dia Center New York oder das MoMa engagieren sich für Dokumentation und Erhalt von Web-Projekten.<sup>3</sup> Mit dem Variable Media Network (VMN) macht sich ein Verbund von KuratorInnen und RestauratorInnen aus unterschiedlichen Institutionen stark für die nachhaltige Integration, Restaurierung und Konservierung von Werken, die sich medienbedingt durch ihre Variabilität auszeichnen.<sup>4</sup> Kunstschaffende fordert das VMN mit detaillierten Fragebogen auf, ihre inhaltlichen Intentionen darzulegen und zwecks Dokumentation und Konservierung zur Verfügung zu stellen. «Museums have interviewed artists about their work before, but the VMI is radically explicit about the mutability of much contemporary art and attempts to provide a standard framework for both artists and museum personnel to understand what really matters to the artist for any particular work of art.»<sup>5</sup> Die National Information Standards Organization formuliert Empfehlungen für den Aufbau qualitativ hochwertiger digitaler Sammlungen<sup>6</sup>, diesseits und jenseits des Atlantiks arbeiten Fachleute am Erhalt von und Zugang zu digitalen Archiven.<sup>7</sup> Zur vorliegenden Publikation trägt Mitherausgeber Reinhard Storz eine kommentierte Liste bei mit Museen, privaten Sammlungen und Galerien, die sich um die Vermittlung von netzbasierter Kunst verdient machen.<sup>8</sup>

Peter Schneemann formuliert es in seinem Beitrag<sup>9</sup>: Wenn online zugängliche Werke in der institutionellen Förderung und Vermittlung bildender Kunst ihren Ort finden sollen, sind Sammlungen herausgefordert, den Begriff der «Autorschaft» vom ein-

<sup>1</sup> Shu Lea Cheang in der Umfrage von **Owning Online Art**. Vorliegende Publikation, S.132.

<sup>2</sup> Vgl. <http://xcult.org>, <http://www.centreimage.ch/projetsinternet.php> [02.2010]. Barbara Basting, «Bundeskulturserver ja bitte. Knotenpunkt für die Kultur: Wie Internetkunst gefördert werden soll», in: **Wochenzeitung**, 28.9.2000, S.19, <http://woz.ch/archivold/00/39/7629.html> [02.2010]

<sup>3</sup> Vgl. <http://artport.whitney.org>, <http://www.diacenter.org/webproj/index.html>, <http://moma.org/onlineprojects/index.html> [02.2010]. Barbara Basting skizziert die unterschiedlichen Sammlungsstrategien amerikanischer Institutionen in «Netzkunst und die Museen - Aspekte der Institutionalisierung einer neuen Kunstform», Manuskript vom 11.3.2002, S.2 ff. <http://www.xcult.org/texte/basting/02/basting.pdf> [02.2010].

<sup>4</sup> <http://www.variablemedia.net>. Die jüngste Publikation des VMN steht dort als Download zur Verfügung. Solomon R. Guggenheim Museum/ Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology (Hrsg.), **Permanence through Change; The Variable Media Approach**, New York/Montréal, 2003.

<sup>5</sup> Steve Dietz, «Collecting New-Media Art: Just Like Anything Else, Only Different», in: Bruce Altshuler (Hrsg.), **Collecting the New**, Princeton University Press, Princeton/Oxford 2005, S.85-101, hier S.98.

<sup>6</sup> Vgl. «A framework of Guidance for Building Good Digital Collections», <http://www.niso.org/publications/rp/framework3.pdf> [02.2010].

<sup>7</sup> Forschungsprojekte und Netzwerke zum Schutz digitaler Daten thematisieren neben netzbasierter Kunst oder Netzliteratur auch die Konservierung kulturell langfristig wertvoller Daten (vgl. etwa <http://www.langzeitarchivierung.de>). Die Frage nach dem Museum als «Sender», aufgeworfen anlässlich der Tagung **Museums and the Internet** in Hannover (2008), ist dennoch auch auf die Vermittlung von netzbasierten Werken durch Museen übertragbar (vgl. <http://www.mai-tagung.de/maitagung+2008/abstracts.htm>). Ausstellungsprojekte und Tagungen des Zentrums für Kunst und Medientechnologie ZKM in Karlsruhe thematisieren das Internet als Ort der Distribution

maligen und genau datierbaren Oeuvre zu Gunsten von Prozessen und Programmiersprachen auszuweiten, sich vom Vorbehalt des vermeintlich Ephemeren zu verabschieden und angemessene Formen der Inventarisierung und Dokumentation zu entwickeln. Die inzwischen etablierte Praxis des Sammelns konzeptioneller Werke entschärft dabei die Skepsis gegenüber dem Immateriellen: «There are plenty of ephemeral, instruction-based works in museum collections, from Jana Sterbak's **Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic** (1987) to LeWitt's **Four Geometric Figures in a Room**. There are plenty of <anti-institutional> artists collected by museums, from Hans Haacke to Andrea Fraser. There are certainly examples of unbounded and open works, from Ray Johnson's correspondence art to Yoko Ono's **Scream** score. Why is there so little new-media art in museum collections?»<sup>10</sup> Steve Dietz, 1996–2003 Kurator für neue Medien am Walker Art Center, Minneapolis, spricht in Bezug auf die elektronischen und netzbasierten Künste von einer Art «Krise des Sammelns»: Die seit den 1990er Jahren enorme künstlerische Produktivität im Bereich des Digitalen und Interaktiven bilde sich in musealen Sammlungen bei Weitem nicht ab. Dietz führt dies nur bedingt auf die oft zitierte künstlerische Programmatik zurück, die sich in Opposition zur reglementierenden Museumskultur auf ein breites Publikum beruft. Für einschneidender hält er die Differenz zwischen der offenen Struktur des Internets und der traditionellen Funktion des Museums als «gatekeeper» bei der Aufnahme neuer Werke in den Kanon der Kunstgeschichte und -kritik. «For museums to acquire open-licensed art would require them to transform from collecting institutions to circulating institutions.»<sup>11</sup> Die amerikanische Sammlungspraxis versucht das Spannungsverhältnis zwischen netzbasierter Kunst und dem einmaligen, unveränderlichen Werk im Dialog mit den produzierenden KünstlerInnen anzugehen und kommt zum Schluss, dass diesen die Distribution wichtiger sei als die Auszeichnung ihrer Werke mit dem Attribut der Einmaligkeit: «artists are more interested in making them accessible than rare.»<sup>12</sup> Ergebnisse unserer Email-Umfrage bestätigen diese Zwischenbilanz. Der Anspruch auf Eigentum durch die KünstlerInnen erweist sich als zweitrangig gegenüber einer (manchmal für Aussenstehende schwer identifizierbaren) Autorschaft, die das Werk einschliesslich seiner Distribution als Interaktion versteht. «This interactive communication with the public was the form of my art but at the same time it was the means of distribution.» (Martine Neddum alias Aka Mouchette) Auf die Frage nach dem Ort ihrer Präsentation reagiert Birgit Kempker mit dem Hinweis auf die unkontrollierbaren Wege online publizierter Daten: «Das Netz baut seine eigenen Informationstunnel, durch die werde ich manchmal erreicht und erreiche ich, das merke ich daran, dass ich wieder durchs Netz zurückerreicht werde.» Die x-fache, nicht aktiv beförderte Verlinkung ihrer

und Vermittlung digitaler Werke (vgl. u. a. «From Archive to living Database» am 24. April 2009 oder «access\_un\_limited» am 9. Oktober 2009, Symposien im Rahmen von Media-artbase, <http://www.media-artbase.de>) [02.2010].

<sup>8</sup> Vgl. Reinhard Storz, «Netz-basierte Kunst in Museen, privaten Kunstsammlungen und Galerien», in vorliegender Publikation, S.99–116.

<sup>9</sup> Vgl. Peter Schneemann, «Kompatibilitätsprobleme: Zum Verhältnis zwischen netzbasierter Kunst und Markt in einer medienhistorischen Fragestellung» in der vorliegenden Publikation, S.19–28.

<sup>10</sup> Steve Dietz, «Collecting New-Media Art: Just Like Anything Else, Only Different», in: Bruce Altshuler (Hrsg.), **Collecting the New**, Princeton University Press, Princeton/Oxford 2005, S.85–101, hier S.93.

<sup>11</sup> Dietz (wie Anm. 5, S.94).

<sup>12</sup> Dietz (wie Anm. 5, S.94).

Webseite garantiert auch Jodi eine breite Rezeption. Und Young-Hae Chang Heavy Industries formulieren kurz und bündig, es sei das Internet, denen sie ihren Status als international anerkannte KünstlerInnen verdanken: «Many blogs and forums link to our work, and we're pleased and fascinated with how the Web has made us who we are.»<sup>13</sup> Das globale Kommunikationssystem des Internets relativiert die Bedeutung des Museums als Ort der Ausstellung und Vermittlung. «Was nun passiert, ist, dass Netzkünstler, die mittlerweile einige Bekanntheit erlangt haben, es gar nicht nötig haben, ihre Arbeiten in Museen zu zeigen, sondern dass die Museen diese Künstler brauchen, weil sie zeigen müssen oder wollen, was in der aktuellen Kunstszene passiert.» Die Aussage der Netzkünstlerin Nathalie Bookchin geht aufs Jahr 2000 zurück. «Ich stelle eine Machtverschiebung insofern fest, als Kuratoren und Kritiker daran gelegen sein muss, sich mit Netzkunst zu beschäftigen – nicht umgekehrt.»<sup>14</sup>

Das Internet, früh als «imaginäres Museum» tituliert und ernst genommen als Plattform für künstlerische Aktivitäten eigener Gesetzmässigkeit,<sup>15</sup> scheint nicht ohne weiteres mit dem konkreten Museumsbetrieb kompatibel. Die Aufnahme von netzbasierten Werken in Sammlungen bleibt heute aus Künstlersicht ein oft unerfüllter Wunsch (während die erste Generation der NetzkünstlerInnen im Museum einen eigentlichen Kontrahenten der eigenen, anarchisch verstandenen Aktivität erkannten). An traditionellen Medien geschulte Konservatorinnen und Kuratoren benennen Computer-Pannen sowie ihre eigene Unsicherheit bezüglich qualitativer Kriterien als hinderliche Faktoren für Sammlungs-Ankäufe. Herausforderungen stellen sich weiter in Bezug auf die räumliche Präsentation: Nicht selten beklagt die qualifizierte Kritik in Ausstellungen mit neuer Medienkunst die Vielzahl der Monitore, das Defizit an sinnlicher Qualität oder die Überforderung, wenn interaktive Werke nur unter engagierter Beteiligung der Betrachter und manchmal unter erheblichem Zeitaufwand zu erschliessen seien. «Natürlich gibt es Leute, die dauernd auf dem Netz sind. Für mich ist es jedoch primär qualitativ ein anderer Aufwand, aufs Netz zu gehen», formuliert Beatrix Ruf, Direktorin der Kunsthalle Zürich – skeptisch gegenüber der Attraktivität des Mediums Internet als Medium der Kunst. «Es geht um einen Erfahrungsraum und Zeitraum. Bis anhin ist es mir einfach noch nie passiert, dass ich bereit war, drei Stunden Zeit dafür aufzuwenden.»<sup>16</sup> Zwischen einer als didaktisch empfundenen Massregelung des Betrachters und einer Faszination für das Spielerische in der Wahl unterschiedlicher Rezeptionsschritte gehen die Bekenntnisse zur netzbasierten Kunst bei Fachleuten zeitgenössischer Kunst weit auseinander. «Ich zähle mich eher zu jenen, die eine Projektion anschauen, als am Computer <herumzufahren>. Das ist mir sehr oft zu wenig sinnlich. Es sei denn – und das ist dann wieder schön –, die Netzkunst werde gross, gebeamt.»<sup>17</sup> Christoph Vögele, Direktor des Kunstmuseums Solothurn, legt Wert

<sup>13</sup> Vgl. die Interviews in dieser Publikation, S.129-168.

<sup>14</sup> Nathalie Bookchin, zitiert nach Barbara Basting, in: «Netzkunst und die Museen – Aspekte der Institutionalisierung einer neuen Kunstform», Manuskript vom 11. März 2002, S.4. <http://www.xcult.org/texte/basting/02/basting.pdf> [02.2010].

<sup>15</sup> vgl. Tilman Baumgärtel, «Das Internet als imaginäres Museum», Okt. 1998, <http://duplox.wzb.eu/texte/tb> [02.2010].

<sup>16</sup> Beatrix Ruf, Direktorin der Kunsthalle Zürich, im Gespräch am 23. Juli 2008.

auf eine Präsentation, die im Museum eine Sinnlichkeit entfalten kann und nicht das Dispositiv eines Arbeitsplatzes rekonstruiert. «Wir haben für unsere Sammlung die **Wiese** (2005) von Monica Studer und Christoph van den Berg gekauft. Dadurch, dass der Screen schön ist, kommt nicht das Gefühl auf, da stehe eine Kiste, in die du hinein musst, sondern ein Bild, das dir entgegen leuchtet.»<sup>18</sup> Zahlreiche KünstlerInnen arbeiten an raumgreifenden Präsentationen ihrer netzbasierten Werke und entkoppeln die Live-Verbindung mit dem Internet vom Blick auf Monitore. Netzbasierte Kunst nimmt hier die Erfahrung des Videos auf: Mit der räumlichen Erweiterung durch Projektionen machte dieses ein neues Erlebnis möglich und konnte sich damit in privaten und öffentlichen Sammlungen etablieren.<sup>19</sup> Stephan Kunz, Kurator am Aargauer Kunsthaus, sieht Institutionen in der Pflicht, sich der Vermittlung von netzbasierter Kunst anzunehmen. Anders als der eigene, vorwiegend als Recherche- und Arbeits-Tool genutzte Computer biete das Museum Räume zur konzentrierten Betrachtung. Um ein längerfristiges Bekenntnis zu einer Arbeit zu prüfen, seien Ausstellungen ein geeignetes Mittel: «In der Ausstellung zeigst du Sachen, die interessant sind, du probierst aber Dinge auch aus, in einem ganz positiven Sinn. Denn während der Ausstellung realisierst du vielleicht: Es interessiert mich länger als zwei bis drei Monate, ich könnte es mir auch in der Sammlung vorstellen.»<sup>20</sup> Die Praxis des Erwerbs in zwei Stufen hatte sich auch der frühere Kurator des Walker Art Centers zueigen gemacht. Der Integration in die eigentliche Sammlung ging eine Test-Phase in der so genannten «Study Collection» voraus. «This allowed me to collect work that I felt strongly about but that the institution was not necessarily fully equipped to deal with at the point. More important, however, the Study Collection allowed me to preserve work that provided a context for the artwork I was collecting, such as the **Art Dirt** webcasts, which included interviews with many of the artists in the digital art collection.»<sup>21</sup> Die Aufgabe des zeitgemässen Museums sei es, sowohl die Kunstwerke selbst wie ihren Kontext in Schutz zu nehmen. «Museums are moving toward such integration of their collections, archives, and libraries, at least intra-institutionally. It remains a goal to expand accessibility inter-institutionally.»<sup>22</sup>

### SCHWEIZER PLATTFORM FÜR MEDIENKUNST

Auch vor dem Hintergrund der Frage, ob das institutionelle Sammeln zwingend in Ausstellungen zu vermitteln sei oder ob Institutionen die Bedeutung ihrer Bestände nicht ebenso im virtuellen Raum wach halten können, formulierte im Rahmen von **Owning Online Art** zuerst Felix Stalder die Idee einer «Schweizer Plattform für Medienkunst».<sup>23</sup> Die öffentliche Sichtbarkeit der einzelnen Werke, ihre zentrale Pflege im Auftrag mehrerer öffentlicher

<sup>17</sup> Christoph Vögele, Direktor des Kunstmuseums Solothurn, im Gespräch am 17. Juni 2009.

<sup>18</sup> Ebenda. Dass sich Vögele und andere Kuratoren auf die Präsenz von Online-Arbeiten in den Galerie-Räumen stark machen, hängt auch mit der Anbindung des Publikums an das jeweilige Haus zusammen.

<sup>19</sup> Diego und Gilli Stampa im Gespräch am 5. August 2008.

<sup>20</sup> Die ersten netzbasierten Arbeiten, die in Aarau zu sehen gewesen seien, tauchten im Rahmen der Weihnachts- oder Jahresausstellung auf, wobei nur der Katalog die url-Adresse angegeben habe, in den Räumen hingegen nichts zu sehen gewesen sei.

<sup>21</sup> Steve Dietz (wie Anm. 5), S. 96.

<sup>22</sup> Ebenda.

und privater Sammlungen sowie das netzspezifische Modell der Community als Interessens- und Arbeitsgemeinschaft stösst sich möglicherweise noch an der gängigen Sammlungspraxis. Museen sehen es beim Sammeln auch auf eine Schärfung des eigenen Profils mit eigenen Sammlungsschwerpunkten ab. Gleichzeitig verspricht ein zentraler «Pool», die unberechenbaren oder unbekanntenen Faktoren der Konservierung und Restaurierung gemeinsam zu bewältigen.

«Internet-basierte Kunst ist mittlerweile ein etabliertes Genre der zeitgenössischen Kunst und sollte daher Eingang in Sammlungen finden, die sich diesem Bereich widmen. Netzkunst überfordert aber oftmals einzelne Kunstinstitutionen und Sammler, weil der technische Aufwand für Installation und Wartung als sehr gross eingeschätzt wird. Dazu kommt, dass innerhalb der potenziell sammelnden Institutionen wenig fachliche Expertise vorhanden ist, um zu bestimmen, welche Werke sich für eine Sammlung eignen und wie mit den spezifischen kuratorischen Herausforderungen der einzelnen Werke umzugehen ist.»<sup>24</sup>

Die «Schweizer Plattform für Medienkunst» hätte zum Ziel, mittel- und längerfristig eine Sammlung von netzbasierten Werken aufzubauen und zu garantieren, dass diese über ein gemeinsames Portal zugänglich bleiben.

«Internet-basierte Projekte haben die spezifische Eigenschaft, dass sie gleichzeitig an beliebig vielen Orten rezipiert werden können. Damit eröffnet sich die Möglichkeit, diese Werke auf einer gemeinsamen Infrastruktur zu sammeln und sie so den Sammlern und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, online und/oder in traditionellen Ausstellungskontexten. Die technischen Aufwendungen lassen sich auf diese Weise besser koordinieren und das notwendige Know-how muss nicht in jeder einzelnen Institution aufgebaut werden, sondern wird vom Betreiber der «Schweizer Plattform für Medienkunst» zur Verfügung gestellt.»

Die Plattform ist gedacht als Verbund von Mitgliedern, die sich mit einer (noch zu bestimmenden) Jahresgebühr an den Kosten der Pflege beteiligen. Ihre Betreiber selbst haben kein Budget für Neuerwerbungen, sondern formulieren vor dem Hintergrund ihres Wissens um die aktuelle Produktion Ankaufsvorschläge. Sie sind Ansprechpartner für kuratorische, technologische und konservatorische Fragen.<sup>25</sup> Als Mittler zwischen KünstlerInnen und Sammlungen arbeiten sie Kaufverträge aus, entwickeln Standards für die langfristige Dokumentation und machen Kostenvoranschläge für die Installation und Wartung einzelner Werke. Eigentümer der zentral gewarteten und online rezipierbaren Werke bleiben die einzelnen Mitglieder, die bei Bedarf im Dialog mit der Plattform und in Rücksprache mit den KünstlerInnen raumspezifische Präsentationsformen entwickeln. Die Öffentlichkeit profitiert davon, indem sie auf dem

<sup>23</sup> Felix Stalder, **Schweizer Plattform für Medienkunst**.

Unveröffentlichte Projektskizze im Kontext von *Owning Online Art*, Januar 2008.

<sup>24</sup> Ebenda. Weitere Zitate folgen.

<sup>25</sup> Es war unter anderem die Einschränkung auf die Rolle der Dienstleister, an der die Umsetzung durch die Wirtschaftspartner im Forschungsprojekt *Owning Online Art* scheiterte. Die hohe Identifikation mit den künstlerischen Fragestellungen und ihrer Vermittlung war für Reinhard Storz und Annette Schindler ausschlaggebend bei der ursprünglichen Initiative zur Gründung einer Galerie für netzbasierte Kunst und beim jetzigen Geschäftsmodell der Digital Art Collection mit integriertem Store. Diese Identifikation spielt in der Praxis der Betreiber der skizzierten Plattform eine sekundäre Rolle.

kollektiv gepflegten Portal qualitativ anspruchsvolle Werke, Kommentare und Links dazu einsehen kann.

«Mitglieder können alle diejenigen werden, die ein Interesse an der Sammlung von Netzkunst haben. Dazu gehören: öffentliche und private Institutionen mit einem Auftrag, zeitgenössische Kunst zu sammeln; private Sammler zeitgenössischer Kunst; Private und Institutionen mit einem Interesse, Netzkunst langfristig zugänglich zu machen (etwa Kunsthochschulen, Kunstförderung); individuelle Gönner und Sponsoren.»

Die Mitgliedschaft formuliert ein Bekenntnis zu einer künstlerischen Produktion, die (nicht nur aufgrund ihrer <anti-institutionellen> Wurzeln) ausserhalb des Museums liegt. Der Jahresbeitrag ruft Ankaufskommissionen jährlich die netzbasierte Kunst in Erinnerung, und die Plattform öffnet im Auftrag seiner Mitglieder ein Fenster, das deren Sammlungsaktivitäten an eine überregionale und internationale Öffentlichkeit trägt. Sammlungen, die Werke erwerben, investieren nicht nur in die Materialisierung, sondern legen den Fokus ebenso auf Strategien der Vermittlung und Distribution. Die Einführung einer «Schweizer Plattform für Medienkunst» stellt das institutionelle Sammeln mit seiner Grenzziehung und Profilschärfung einem Modell der Kooperation und gegenseitigen Rücksprachen entgegen – und nähert sich strukturell den erfolgreich etablierten Plattformen **Rhizome** oder **The Thing** (die als eigentliche «Knotenpunkte» für netzbasierte Kunst auch die Aufmerksamkeit institutioneller Sammlungen auf sich zog). Mit dem kollektiven Eigentum von Daten und Programmen hätte der Verbund auch Anteil an einem erweiterten Diskurs über Autoren- und Bildrechte. In Kauf zu nehmen wäre der Umstand, dass die online abrufbaren Werke zunächst (technisch bedingt) als «Spezialfälle» verhandelt würden und erst mit der jeweiligen Integration in Ausstellungen und Publikationen den Anschluss an erweiterte inhaltliche Diskurse bekämen.

Stephan Kunz machte es deutlich im Gespräch: Der Entwurf einer «Schweizer Plattform für Medienkunst» ist nicht in jeder Hinsicht neu. «Vielleicht müsste man netzbasierte Kunst wie Grafik behandeln, z.B. nach dem Vorbild der Schweizerischen Graphischen Gesellschaft, die für 125 Abonnenten ein Blatt exklusiv verlegt. Man macht diese Arbeit für alle Schweizer Museen, und damit wäre sie auch im <Pool>. Verfügbar ist sie dann für alle Abonnenten, die sie ihrerseits zur Verfügung stellen.»<sup>26</sup> Während die Reproduzierbarkeit den Marktwert von druckgrafischen Editionen auf einem vergleichsweise niederen Niveau hält, entwickeln sich daraus gleichzeitig Modelle der kollektiven Förderung und Distribution. «Ich bin interessiert an der Verbreitung von physikalischen Vehikeln in Form von Editionen, weil ich an der Verbreitung von Ideen interessiert bin.»<sup>27</sup> – Gerade in einem Medium, in dem ein Werk als variabler Prozess, als individuelle Interaktion oder «kommunikatives Dokument»<sup>28</sup> zu lesen ist, sollten uns seine Transportvehikel etwas wert sein.

<sup>26</sup> Stephan Kunz im Gespräch mit der Autorin und Markus Schwander am 13. Juni 2008.

<sup>27</sup> Joseph Beuys, zitiert nach Jacqueline Burckhardt, Präsidentin der Schweizerischen Graphischen Gesellschaft im Vorwort zum Ausstellungskatalog **Im Auftrag. Druckgraphik 1918 bis 1998**, Graphische Sammlung der ETH Zürich u.a., 1998/99, S.1.

<sup>28</sup> Vgl. Erik Dettwiler in der Umfrage der vorliegenden Publikation, S.134.

**ISABEL ZÜRCHER**

studierte Kunstgeschichte und Geschichte an den Universitäten Basel und Hamburg. 1999-2004 wissenschaftliche Assistentin an der Kunsthalle Basel. Herausgeberin diverser Publikationen zur zeitgenössischen Kunst und ihrer Vermittlung, u. a. **When Attitudes Escape Form** (2006), **Werner von Mutzenbecher - im Film sein** (mit Sabine Schaschl-Cooper, 2007), **Christa Ziegler - gelobtes land/promised land** (2009). Seit 2005 freischaffende Kunstwissenschaftlerin, Kritikerin, Publizistin in Basel; Mitarbeiterin im Forschungsprojekt **Owning Online Art**.  
<http://www.isabel-zuercher.ch> [03.2010].