

ACCESS
POINTS
#12

REGINE EHLEITER
**NET ART
ZWISCHEN
ZUGANG UND
UNZUGÄNG-
LICHKEIT**
DOKUMENTATIONS-
PRAKTIKEN AN DER
JOAN FLASCH
ARTISTS' BOOK
COLLECTION

ACCESS
Kolleg-Forschungsgruppe
Zugang zu kulturellen Gütern
im digitalen Wandel
ZUGANG



ACCESS POINTS

Schriften der Kolleg-Forschungsgruppe
Zugang zu kulturellen Gütern im digitalen Wandel
an der Universität Münster

Herausgegeben von Ursula Frohne und Reinold Schmücker

Redaktion:
Eberhard Ortland, Bernadette Collenberg-Plotnikov, Nora Kluck, Daniel Schlageter

Gestaltung und Satz:
Stefan Klatt, Daniel Schlageter

www.accesspoints.eu

#12

Regine Ehleiter

Net Art zwischen Zugang und Unzugänglichkeit
Dokumentationspraktiken an der Joan Flasch Artists' Book Collection

© 2026 Regine Ehleiter



Dieses Werk ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz

Umschlagabbildung: Regine Ehleiter

Kolleg-Forschungsgruppe **Zugang zu kulturellen Gütern im digitalen Wandel**, Münster
Published in Germany 2026

ISSN: 3054-4092
ISBN: 978-3-69012-012-8
DOI: 10.17879/69868616942
URN: urn:nbn:de:hbz:6-69868618350

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.

Die Kolleg-Forschungsgruppe **Zugang zu kulturellen Gütern im digitalen Wandel** wird finanziell gefördert
von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (Projektnummer: 449836922).

Gefördert durch

 Deutsche
Forschungsgemeinschaft

ACCESS
Kolleg-Forschungsgruppe
Zugang zu kulturellen Gütern
im digitalen Wandel
ZUGANG

Inhalt

1	Vom Zugangsversprechen zur Unzugänglichkeit	5
2	Begriffsbestimmung: Net Art als netzspezifische, „born-digitale“ Praxis	9
3	Zugänge statt Bestände: Die Net-Art-Dokumentation der Joan Flasch Artists' Book Collection	11
3.1	Institutionelle Verortung	11
3.2	Zugang herstellen: Programmatik und Zielsetzungen	13
3.3	Materiallage, Dokumentationsabläufe und Zugangsregime.	16
3.4	Dokumentiert, aber nicht gesichert: Zwischenfazit	21
4	Warum Net Art verschwindet: Gründe der Unzugänglichwerdung	23
4.1	Technische Obsoleszenz	23
4.2	Kontextverlust	25
4.3	Institutionelle Passungsprobleme	29
4.4	Rechtliche Bedingungen.	29
5	Erhaltungsstrategien: „Variable-Media“-Denken als Rahmen	31
5.1	Aufbewahrung: Stabilisierung von Komponenten und Umgebungen	32
5.2	Emulation: Nachbildung historischer Umgebungen	33
5.3	Migration: Überführung in neue Formate und Plattformen	34
5.4	Reinterpretation: Festlegung eines „konzeptuellen Kerns“	36
6	Fazit	39
	Nachweise	41
	Archivquellen	41
	Literaturverzeichnis	42
	Bildnachweis.	47



Abb. 1: Douglas DAVIS: *The World's First Collaborative Sentence*, 1994– . Website (HTML), konserviert 2012. Whitney Museum of American Art, New York, 95.253; Schenkung von Barbara Schwartz zu Ehren von Eugene M. Schwartz. Ursprünglich in Auftrag gegeben von der Lehman College Art Gallery, The City University of New York, mit Unterstützung von Gary Welz, Robert Schneider und Susan Hoeltzel, <https://artport.whitney.org/collection/DouglasDavis/historic/> [21.5.2026].

1 Vom Zugangsversprechen zur Unzugänglichkeit

In den 1990er-Jahren entstanden neue Formen des Teilens und Publizierens von Inhalten im Internet, die es ermöglichten, Kunst in Echtzeit ortsunabhängig und potenziell „für alle“ zugänglich zu machen.¹ In der „Net Art“² verdichtete sich dieses Versprechen einer partizipativen und distributiven Kunst, die über Infrastrukturen und Knotenpunkte verteilt war und künstlerische Produktion nicht zuletzt als Beteiligung und Austausch begriff. Zahlreiche Arbeiten operierten als kollaborative Projekte: Lokale Initiativen setzten Impulse, während Beiträge aus unterschiedlichen Kontexten in offene Werkgefüge eingespeist wurden. Webbasierte Formate ermöglichten grenzüberschreitende Partizipation, etwa durch Aufrufe zur Einsendung von Texten oder Bildern, die in gemeinschaftliche Arbeiten einfließen, z. B. Douglas Davis, *The World's First Collaborative Sentence* (1994–), eine fortlaufend erweiterbare Online-Satzkette aus Nutzer*innenbeiträgen (Abb. 1), oder Antoni Muntadas, *The File Room* (1994), ein kollaborativ angelegtes Online-Archiv, in dem Fälle von Zensur gesammelt werden konnten.³

Vor dem Hintergrund einer deutlich sichtbaren Marktorientierung des Kunstbetriebs suchten Net-Art-Akteur*innen nach Gegenmodellen: Sie nutzten das frühe World Wide Web, die damals prominenteste Oberfläche vernetzter Kommunikation, als Experimentierraum, entwickelten eigene, selbstorganisierte und dezentrale Publikations- und Präsentationskontexte, etwa über Mailinglisten und unabhängige Plattformen, und erprobten verteilte Organisationsformen, die sich bewusst von Galerie- und Museumslogiken absetzen sollten, mit dem Anspruch, institutionelles Gatekeeping zugunsten größtmöglicher Zugänglichkeit zu umgehen.⁴ Hans Peter Huber fasst diese Haltung mit einem Verweis auf

1 Tilman BAUMGÄRTEL: „On the History of Artistic Work with Telecommunications Media“, in: Peter Weibel & Timothy Druckrey (Hgg.): *Net_condition. Art and Global Media*, Cambridge, MA / London 2000, 152–160; Christiane PAUL: „Context and Archive. Presenting and Preserving Net-based Art“, in: Dieter Daniels & Gunther Reisinger (Hgg.): *Net Pioneers 1.0. Contextualizing Early Net-Based Art*, Berlin 2013, 101–120, hier 103: „by anyone, anywhere, at any time“. Vgl. a. Ruth CATLOW & Marc GARRETT: „Build Your Own Art Worlds! Net Art in the 1990s“, in: Pita Arreola, Corinna Gardner & Melanie Lenz (Hgg.): *Digital Art: 1960s–Now*, London 2024, 72–82, hier 74; Julia Morrisroe spricht in einer frühen Phase der Entstehung von „artists [...] create work that communicates 24/7 with their audience.“ (Julia MORRISROE: „Introduction“, in: *Subverting the Market. Artwork on the Web*, Ausst.kat. University Art Gallery, Central Michigan University, 28.2.–4.4.2001, Mount Pleasant 2001, o. S., hier 1 [Kap. 1.0]).

2 Zur Definition des Begriffs „Net Art“ siehe unten, Kap. 2.

3 <https://www.thefileroom.org/> [18.5.2026]. Weitere Beispiele für mailbasierte Netzwerke sind etwa Nettime, Syndicate oder NetBehaviour, vgl. hierzu CATLOW & GARRETT: „Build Your Own Art Worlds!“, 74; BAUMGÄRTEL: „On the History of Artistic Work with Telecommunications Media“, 161.

4 Dieter DANIELS & Gunther REISINGER: „Introduction“, in: dies. (Hgg.): *Net Pioneers 1.0. Contextualizing Early Net-Based Art*, Berlin 2013, 5–13, insb. 5 f.; Nicholas LAMBERT: „Internet Art versus the Institutions of Art“, in:

den Künstler Vuk Ćosić zusammen: Net Art bedürfe keiner Ausstellung, weil sie „bereits ausgestellt“ sei – im Netz selbst.⁵ Folglich brauche sie „keinen Galeristen, keinen Kunstverein, keinen Kurator, keinen Kritiker und auch kein Museum, um in der Öffentlichkeit präsentiert zu werden“.⁶

Dem zeitgenössischen Zugangsversprechen – der Vorstellung, Net Art sei prinzipiell von überall und jederzeit niedrigschwellig erreichbar – stand schon nach wenigen Jahren die enttäuschende Erfahrung gegenüber, dass ein erheblicher Teil früher netzbasierter Arbeiten nicht mehr auffindbar war, allenfalls noch in fragmentarischen, schwer rekonstruierbaren Formen zugänglich, und jedenfalls seinen maßgeblichen Kontext eingebüßt hatte.⁷ Gerade weil Net Art in der Regel keine stabile, „sammelbare“ Objektform besitzt, erweist sich ihre langfristige Erhaltung als besondere Herausforderung. Ihre Orts- und Formatinstabilität, die Abhängigkeit von sich wandelnden technischen Umgebungen, kollektive Autor*innenschaftsmodelle sowie die programmatische Distanz zu etablierten Eigentums- und Wertbildungsregimen erschweren die Integration in konventionelle Erwerbs- und Sammlungsstrategien.⁸

Der vorliegende Beitrag nimmt diesen widersprüchlichen Befund zum Ausgangspunkt. Am Beispiel eines Dokumentationsprojekts, das von 2000 bis 2009 an der Joan Flasch Artists' Book Collection (JFABC) der School of the Art Institute of Chicago (SAIC) verfolgt wurde, zeigt er, wie wesentlich die langfristige Zugänglichkeit von Net Art von prekären technischen und administrativen Bedingungen abhängt. Besonders instruktiv ist dieses Beispiel, weil es nicht die Leuchtturmprojekte großer Museen in den Fokus rückt, sondern eine kleinere Institution an der Schnittstelle zwischen Bibliothek und Kunstsammlung, die jene institutionelle Zwischenstellung einnimmt, in der sich auch Net Art selbst bewegt: zwischen Sammlung und Zirkulation, das heißt zwischen der musealen Logik der dauerhaften Bewahrung und der netztypischen Logik des Umlaufs, der Aktualisierung und Verfügbarkeit.

Auf die Rekonstruktion der JFABC-Fallstudie, die sich auf bislang unerschlossenes Archivmaterial stützt, darunter interne Handreichungen, Dokumentationsunterlagen, Re-

Phoebe Adler, Leanne Hayman, Arrate Hidalgo, Dana Saey, Phoebe Stubbs & Nick Warner (Hgg.): *Art and the Internet*, London 2013, 12–17; CATLOW & GARRETT: „Build Your Own Art Worlds“, 75; Steve DIETZ: „Collecting New-Media Art: Just Like Anything Else, Only Different“, in: Bruce Altshuler (Hg): *Collecting the New*, Princeton / Oxford 2005, 85–101, hier 88.

5 Hans Dieter HUBER: „Über das Sammeln, Erhalten und Vermitteln von Bits und Bytes“, in: ders., Hubert Locher & Karin Schulte (Hgg.): *Kunst des Ausstellens. Beiträge, Statements, Diskussionen*, Ostfildern-Ruit 2002, 365–380, hier 366.

6 Ebd.

7 Vgl. ebd.; BAUMGÄRTEL, „On the History of Artistic Work with Telecommunications Media“, 152; Bruce STERLING: „Digital Decay“, in: Alain Depocas, Jon Ippolito & Caitlin Jones (Hgg.): *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, New York / Montreal 2003, 11–22.

8 Ebd.; Annet DEKKER: *Collecting and Conserving Net Art: Moving beyond Conventional Methods*, London / New York 2018.

cherchematerial und Fragebögen, folgt zunächst eine Bestimmung des Begriffs „Net Art“. Auf dieser Grundlage werden anschließend zentrale Faktoren diachroner „Unzugänglichkeit“⁹ systematisiert und einschlägige Erhaltungsstrategien im Rekurs auf „Variable-Media“-Ansätze diskutiert. So lässt sich exemplarisch zeigen, wie Zugang im Rahmen eines kuratorisch-bibliothekarischen Projekts kurzfristig hergestellt wurde und aus welchen Gründen er langfristig wieder verloren gehen konnte.

9 Siehe Begriffsverwendung bei Michael HOLLMANN & André SCHÜLLER-ZWIERLEIN (Hgg.): *Diachrone Zugänglichkeit als Prozess. Kulturelle Überlieferung in systematischer Sicht*, Band 4 der Reihe *Age of Access? Grundfragen der Informationsgesellschaft*, Berlin 2014; darin speziell HOLLMANN & SCHÜLLER-ZWIERLEIN: „Einleitung“, 1–11; SCHÜLLER-ZWIERLEIN: „Diachrone Unzugänglichkeit: Versuch einer Prozesstypologie“, 15–79.



Abb. 2: Ein prominentes Beispiel für netzbasierte Kunstinfrastrukturen der frühen 1990er-Jahre ist Wolfgang Staehles *The Thing* (BBS), das ab 1991 in New York als eigenständiges, modem-basiertes System über Einwahlverbindungen operierte und damit eine Kommunikationsplattform jenseits des WWW bot.

2 Begriffsbestimmung: Net Art als netzspezifische, „born-digitale“ Praxis

Die in den 1990er-Jahren entstehenden netzbasierten künstlerischen Praktiken wurden unter unterschiedlichen Bezeichnungen diskutiert, ebenso variieren deren jeweilige Schreibweisen.¹⁰ Im Folgenden wird „Net Art“ als „born-digitale“¹¹ Kunstpraxis verstanden, die für eine Veröffentlichung im Netz konzipiert und in Herstellung, Distribution und Rezeption wesentlich an ein technisches, soziales und ästhetisches Netzwerkumfeld gebunden ist.¹² Dabei ist „Netz“ weiter gefasst als das World Wide Web (WWW), dessen Ausgangspunkt sich mit der ersten Website Ende 1990 vergleichsweise eindeutig datieren lässt.¹³ Gemeint sind ebenso vernetzte Kommunikations- und Distributionsinfrastrukturen, die bereits vor Webbrowsern und Hyperlinks existierten, darunter Mailinglisten, Mailbox- und Bulletin-Board-Systeme (BBS), Usenet oder Chat-Dienste (Abb. 2).¹⁴ Die Genealogie solcher Infrastrukturen reicht bis zum ARPANET zurück, in dem 1969 die erste Nachricht übertragen wurde.¹⁵

Wenn das Netz nicht nur Distributionskanal, sondern Material, Ort und Bedingung der Kunst ist,¹⁶ folgt daraus, dass sich der Begriff Net Art weder allein auf beliebige online präsentierte Arbeiten noch auf die digitale Verbreitung von Projekten bezieht,

- 10 Weitere Schreibweisen sind u. a. „net.art“, „net_art“ und „net-based art“. Der Begriff „Net Art“ hat sich durchgesetzt, gilt jedoch als umstritten, da er teils mit einer kleinen Gruppe früher Praktiker*innen verbunden ist; vgl. Julian STALLABRASS: *Internet Art: The Online Clash of Culture and Commerce*, London / New York 2003, 11; Armin MEDOSCH, „Interview mit Alexej Shulgin. Balancieren zwischen Kommunikation und Kunst, Ost und West“, in: *Telepolis*, 21. Juli 1997, <https://www.telepolis.de/article/Interview-mit-Alexej-Shulgin-3446054.html> [28.12.2025]. Zur Begriffsgeschichte ausführlicher vgl. DEKKER, *Collecting and Conserving Net Art*, 19 f.
- 11 Der Begriff „born-digital“ bezeichnet Inhalte oder künstlerische Arbeiten, die von Beginn an in digitalen Umgebungen entstehen und deren primäre Erscheinungs-, Distributions- und Archivierungsform digital ist; allgemein also Informationen, die „von Anfang an in digitaler Form erstellt wurden“ (im Unterschied zu solchen, die zunächst analog vorliegen und erst später digitalisiert werden), vgl. NFDI4Culture – Consortium for Research Data on Material and Immaterial Cultural Heritage: „3.6 Digitalisierung“, in: *Grundlagen der digitalen Langzeitarchivierung. Eine Handreichung zur digitalen Langzeitarchivierung aus Perspektive der NFDI4Culture Community*, <https://docs.nfdi4culture.de/ta4-digital-preservation-basics/3-wie-kommen-materialien-in-ein-digitaales-langzeitarchiv/3-6-digitalisierung> [18.12.2025].
- 12 Vgl. Wolfgang LIESER: „Net Art“, in: ders.: *Digital Art. Neue Wege in der Kunst*, Potsdam 2010, 110–125.
- 13 Robert CAILLAU & James GILLIES: *Die Wiege des Web. Die spannende Geschichte des WWW*, Heidelberg 2002; Steve DIETZ: „Curating Net Art. A Field Guide“, in: Christiane Paul (Hg.): *New Media in the White Cube and Beyond. Curatorial Models for Digital Art*, Berkeley / Los Angeles / London 2008, 76–84, hier 76.
- 14 Vgl. die Ausstellung *Before the Internet: Networks and Art*, Western Front Exhibitions, Vancouver, kuratiert von Peter COURTEMANCHE und Candice HOPKINS, 3. Februar bis 10. März 2007.
- 15 Janet ABBATE: *Inventing the Internet*, Cambridge / London 1999; für das genaue Datum, vgl. Leonard KLEINROCK: „The Day the Infant Internet Uttered its First Words“, in: *UCLA Computer Science*, 6. April 2011, https://www.lk.cs.ucla.edu/internet_first_words.html [28.12.2025]. Vgl. Dieter DANIELS: „Reverse Engineering Modernism with the Last Avant-Garde“, in: Daniels & Reisinger (Hgg.): *Net Pioneers 1.0*, 15–62, insb. 19–31.
- 16 CATLOW & GARRETT: „Build Your Own Art Worlds!“, 74.

die ihren primären Ort außerhalb des Netzes haben. Entscheidend ist vielmehr, dass die künstlerischen Operationen, wie etwa Verlinkung, Aktualisierung und Interaktion, wesentlich aus der Netzumgebung hervorgehen und damit von Protokollen, Software und Plattform-Infrastrukturen abhängen. Ihre Erfahrbarkeit ist zudem an konkrete Interface- und Ausgabesituationen gebunden, die sich im Zuge technischer Entwicklungen verändern und somit obsolet werden können.¹⁷

Zu Beginn der 2000er-Jahre lassen sich klare Begriffsdefinitionen noch nicht voraussetzen; sie bildeten sich vielmehr erst im Zuge der Sammlungs- und Diskurspraxis heraus. Das zeigt sich auch in den Unterlagen der JFABC: Doro Boehme spricht dort zunächst wechselnd von „web art“,¹⁸ „virtual art“ und „cyber artists“¹⁹ und erinnert, dass diese Begriffe außerhalb des Kunstfelds oft mit Webdesign oder „digitalen Abbildungen“ realer Objekte verwechselt wurden.²⁰ Diese terminologische Unschärfe verweist darauf, dass der Net Art um den Jahrtausendwechsel noch nicht trennscharf konturiert war. Begriffsarbeit erscheint damit als Vorstufe jener Routinen zur Erschließung und Erhaltung, von denen langfristige Zugänglichkeit abhängt.

17 DIETZ: „Curating Net Art“, 77.

18 Der Begriff ist enger gefasst und bezeichnet primär die mit dem WWW entstehenden webbasierten Praktiken.

19 DORO BOEHME: „What is It? A Discussion of Virtual Artists' Books“, in: *Art Documentation. Journal of the Art Libraries Society of North America* 19/2 (2000), 36–40, hier 37, <https://www.jstor.org/stable/27949083>.

20 DORO BOEHME: „Interview Questions for Christiane Paul“, undat., [1–2], „Interview Questions for Mark Tribe“, undat., [1–2]. School of the Art Institute of Chicago (SAIC), Joan Flasch Artists' Book Collection (JFABC), Institutionsarchiv, unkatlogisierter Bestand „Net Art Info and Correspondence“ (Mappe), o. S., o. D. [2000–2008].

3 Zugänge statt Bestände: Die Net-Art-Dokumentation der Joan Flasch Artists' Book Collection

In ähnlicher Weise wie die Begriffsbildung war auch der Umgang mit der Dokumentation, Vermittlung und Erhaltung von Net Art in der frühen Phase keineswegs etabliert: Praktiken, Zuständigkeiten und Standards waren zunächst uneindeutig und mussten sich – in Auseinandersetzung mit konkreten Arbeiten, technischen Umgebungen und institutionellen Rahmenbedingungen – erst schrittweise herausbilden. Die Aktivitäten der JFABC vollziehen sich dabei parallel zu Initiativen ressourcenstarker Museen in den USA, insbesondere am Guggenheim und am Whitney in New York sowie am SFMOMA.²¹ Boehme verfolgte diese Entwicklungen und orientierte sich, im Rahmen der Möglichkeiten der JFABC, punktuell an den andernorts erprobten Strategien und Referenzrahmen, wie etwa dem Dokumentations- und Ausstellungsprojekt *Cyber-Atlas* (1996–1998) am Guggenheim oder den von Benjamin Weil am SFMOMA (Online-Galerie „e.space“, ab 2000) und von Christiane Paul am Whitney („Artport“, ab 2001) entwickelten neuen kuratorischen Formaten zur Beauftragung, Dokumentation und Ausstellung von Net Art.²²

Zugleich weist die JFABC – als Institution an der Schnittstelle von Bibliothek und Kunstsammlung – eine von diesen musealen Kontexten abweichende strukturelle Verfasstheit auf, die für den Umgang mit Net Art in spezifischer Weise prägend ist. Im Folgenden wird zunächst der institutionelle Kontext der JFABC dargestellt und die Motivation Boehmes, Net Art in eine Sammlung zu integrieren, die sich hauptsächlich künstlerischen Publikationsformen widmet. Anschließend werden das an der SAIC überlieferte Archivmaterial zu diesen Aktivitäten und die daraus rekonstruierbaren Dokumentations- und Bereitstellungspraktiken vorgestellt.

3.1 Institutionelle Verortung

Die Joan Flasch Artists' Book Collection (JFABC, Abb. 3) der School of the Art Institute of Chicago (SAIC) ist eine international bedeutende, öffentlich zugängliche Studien- und Forschungssammlung, die sich der Dokumentation und Erschließung künstlerischer Publikationsformen von den 1960er-Jahren bis in die Gegenwart widmet.²³ Es handelt sich um eine der umfangreichsten Spezi­alsammlungen für Künstler*innenpublikationen welt-

21 Vgl. DEKKER: *Collecting and Conserving Net Art*, 6, 114–119.

22 Für die Online-Plattform „artport“ (ab 2001) vgl. Whitney Museum of American Art: „Artport“, <https://whitney.org/artport> [28.12.2025].

23 SAIC: „Joan Flasch Artists' Book Collection“, *School of the Art Institute of Chicago*, <https://www.saic.edu/libraries-special-collections/john-m-flaxman-library/special-collections/joan-flasch-artists-book-collection> [28.12.2025].



Abb. 3: Lesesaal der Joan Flasch Artists' Book Collection (JFABC), School of the Art Institute of Chicago (SAIC) mit Arbeitsplätzen für Studierendengruppen

weit mit einem Bestand von derzeit mehr als 13.000 Objekten, darunter neben Büchern auch Zines, Multiples, Video- und Tonaufnahmen, digitale Kunst und Periodika sowie diverse Unikate von lokalen, nationalen und internationalen Künstler*innen. Als integraler Bestandteil der Hochschulbibliothek John F. Flaxman Library wird sie von den Dozierenden eng in die Lehre eingebunden und reflektiert dabei zugleich die interdisziplinäre Ausrichtung der Hochschule.²⁴

Die Bibliothek der School of the Art Institute of Chicago sammelte bereits seit den frühen 1960er-Jahren Künstler*innenbücher. Die anfänglichen Akquisitionsbemühungen konzentrierten sich auf die lokale Produktion – Chicago war in den 1970er- und 1980er-Jahren ein lebendiges Zentrum der Künstler*innenbuchproduktion. In den frühen 1990er-Jahren ermöglichten finanzielle Mittel aus einem Gedenkfonds zu Ehren der verstorbenen Joan Flasch, eines Fakultätsmitglieds der Hochschule, die Anschaffung von zusätzlichem Mobiliar sowie die Einrichtung eines eigenen Lesesaals.²⁵

Ab 1997 trat die in Halle an der Saale geborene Doro Boehme nach einem Studium an der Kunstakademie Stuttgart, in der Klasse des Konzeptkünstlers Joseph Kosuth, und nach einem zweiten Studium der Bibliotheks- und Informationswissenschaften an der Domini-

24 Doro BOEHME: „Wie aktiviert man Gedrucktes? Öffentlichkeitsarbeit in der Joan Flasch Artists' Book Collection, eine der Sondersammlungen der Flaxman Library an der School of the Art Institute of Chicago“, in: *AKMB-news* 23/1 (2017), 25–28.

25 AnnDorothee [Doro] BOEHME: „The Joan Flasch Artists' Book Collection“, in: John McDowall & Chris Taylor (Hgg.): *7th International Contemporary Artists Book Fair*, Bradford 2004, 15–20, hier 15.

can University in River Forest, Illinois, ihren Dienst in der John M. Flaxman Library an, wo sie die Sondersammlungen betreute und in leitender Funktion in mehr als 20 Jahren die Künstler*innenbuchsammlung der Bibliothek prägte.²⁶ Im Mai 2019 trat sie in den Ruhestand.²⁷ Boehme war an der JFABC nicht nur als Bibliothekarin tätig, sondern verantwortete als Kuratorin auch zahlreiche Ausstellungen zu den Beständen, sowohl auf der internen (Vitrinen-)Präsentationsfläche sowie in externen Ausstellungsräumen, darunter das Projekt *The Consistency of Shadows* (2003, Abb. 4), mit dem sie unter anderem Möglichkeiten einer Erweiterung der Ausstellung in den digitalen Raum erprobte.²⁸ Sie beschrieb die JFABC als eine bewusst hybride Infrastruktur: eine Mischung aus Bibliothek, Archiv und Ausstellungsraum mit „vergleichsweise liberalen Erwerbungs- und Zugangsregimen“, deren Sammlung – curricular angebunden – ausdrücklich neuen künstlerischen Entwicklungen gegenüber aufgeschlossen sei.²⁹

3.2 Zugang herstellen: Programmatik und Zielsetzungen

Zu Beginn der 2000er-Jahre begann Boehme, unterstützt durch studentische Mitarbeitende, ohne ein hierfür freigestelltes Budget und weitgehend in Eigenregie, Entwicklungen im Feld der Net Art für die Bibliothek zu dokumentieren – wobei institutionelle Zuständigkeiten weitgehend individualisiert waren und sich persönliche Initiative und strukturelle Rahmenbedingungen überlagerten.³⁰ In einem Beitrag für die Zeitschrift US-amerikanischer Kunstbibliothekar*innen formulierte sie dieses Vorgehen zugleich ausdrücklich als professionelle Verantwortung der Mitgliedsinstitutionen: „Web-Kultur“ solle „zu einem Teil von Künstler*innenbuch-Sammlungen werden“; ihre Dokumentation, die eine spätere Erhaltung erst möglich mache, obliege Kunstbibliotheken:

Even if many questions will remain unanswered (for example, regarding copyright issues, preservation and migration concerns, collection development parameters)[,] I would nevertheless like to address our responsibility for raising awareness of Web art and to begin the process of facilitating access to it.³¹

26 Boehme erlag im März 2020 einem Krebsleiden; vgl. Andrea JOOSTEN: „Nachruf auf Doro Böhme (1957-2020)“, in: *Kunst zwischen Deckeln*. DOI: [10.58079/m4gh](https://doi.org/10.58079/m4gh) [30.12.2025].

27 Stefanie GRÜNANGERL: *Jenseits der Information: Künstlerbücher und ihre Vermittlung in Bibliotheken, Archiven und Museen*, Masterarbeit, Technische Hochschule Köln, 2019, 120, https://publiscologne.th-koeln.de/frontdoor/deliver/index/docId/1505/file/MA_Gruenangerl_Stefanie.pdf [28.12.2025].

28 Auswahl der im relevanten Zeitraum von Boehme kuratierten Ausstellungen: *A Book Is Not A Book Is Not A Book* (1999), Summer Display Series (2000/2001), *Contemporary Art and Celebrity Culture* (2001), *The Consistency of Shadows* (2003), *Librarians' Books* (2005), *Bartkowiak's Best Exhibition* (2006-07), *Every Collection is a Selection* (2007), *Pass It On_Connecting Contemporary Do-It-Yourself Culture* (2007), *Forever 29* (2008). JFABC, Institutionsarchiv, unkatalogisierter Bestand „Exhibitions“ (Konvolut).

29 Doro BOEHME: „What is It?“, 36.

30 Vgl. JFABC, Institutionsarchiv, „Net Art Info and Correspondence“ (Mappe).

31 BOEHME: „What is It?“, 36.

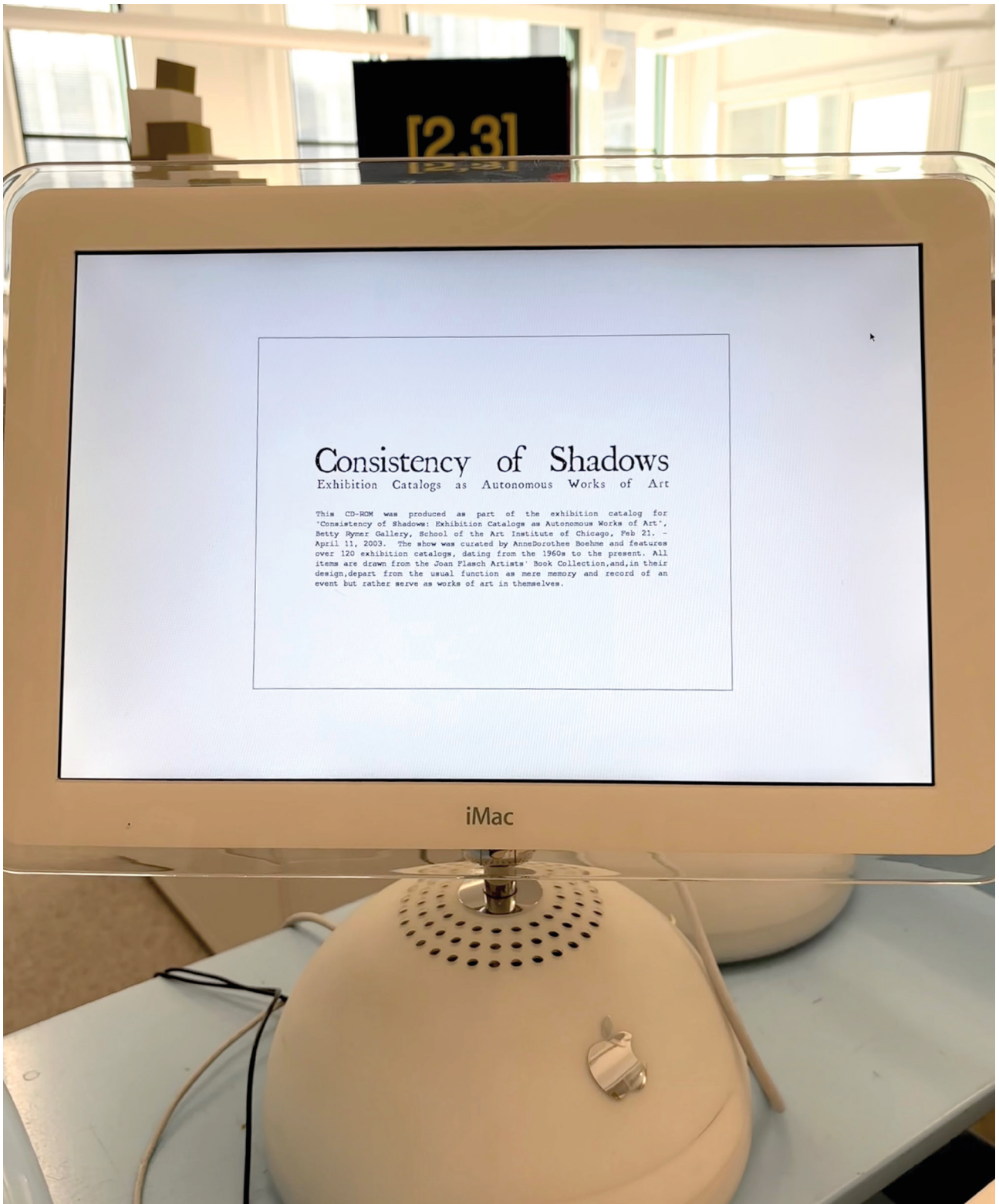


Abb. 4: The Consistency of Shadows. Exhibition Catalogs as Autonomous Works of Art (Betty Rymer Gallery, School of the Art Institute of Chicago, 21. Februar – 11. April 2003), kuratiert von AnnDorothee [Doro] Boehme: iMac im Lesesaal der Joan Flasch Artists' Book Collection (JFABC) mit der begleitenden CD-ROM/Publikation, die Ausstellungskataloge – überwiegend aus dem Bestand der JFABC – als eigenständige künstlerische Arbeiten versteht und zugleich die Abhängigkeit ihrer Rezeption von spezifischen Hard- und Softwareumgebungen sichtbar macht.

Ihren Entschluss zu diesem Vorhaben begründet Boehme mit Blick auf die JFABC in dreierlei Hinsicht. Zum einen verweist sie auf die Kontinuität der Sammlung: Einige der prominent in der JFABC vertretenen Künstler*innen hätten ihre Praxis inzwischen ins Web verlegt; schon um ihre künstlerische Entwicklung weiter verfolgen zu können, müsse die Bibliothek diese Arbeiten als Teil ihres Sammlungszusammenhangs mitdenken und dokumentieren.³² Zum anderen stellt sie Net Art in eine genealogische Linie mit Formen künstlerischen Publizierens, die in den 1960er-Jahren aufkamen: Seit Konzeptkunst, Situationismus und Fluxus – vor allem Mail Art ließe sich Boehmes Aufzählung noch hinzufügen – habe sich die zeitgenössische Kunst „von der Idee eines finalen und abgeschlossenen Kunstwerks verabschiedet“; viele „cyber artists“ stünden in dieser Tradition, zielten ebenfalls auf die „Abschaffung zentralisierter Kunstzentren“ und auf die „Befreiung“ der Kunst „von der Aura singulärer Autor*innenschaft“.³³ Drittens führt sie eine pragmatische, ökonomische Überlegung als Argument an: Heute seien „exorbitante, inflationierte Preise“ beim Ankauf von Arbeiten der Konzeptkunst für Sammlungen zu bezahlen. Um damit verbundene, potenzielle Ausschlüsse zukünftig zu vermeiden, sollten Kunstbibliotheken sich um „die Erhaltung früher Web Arbeiten“ bemühen: „I do not want to see future librarians and archivists in the Artists’ Book Collection face insurmountable price tags in their attempts to assure public access to some examples of this work.“³⁴ Dokumentation erscheint Boehme somit nicht nur als nachträgliche Sicherung, sondern als präventive Gegenmaßnahme gegen spätere Zugangsbarrieren – als Versuch, diese Hürden künftigen Bibliothekarinnen und Archivar*innen zu ersparen.

Die inhaltliche Nähe zwischen den Sammlungsbeständen der JFABC und den Anliegen der Net Art wird auch in einer internen Handreichung unterstrichen: Die JFABC sei ein „innovatives Archiv von Arbeiten der experimentellen Kunst“, die sich „der Kommerzialisierung entziehen“ und „etablierte ästhetische Kategorien herausfordern und erweitern“³⁵. Net Art wird vor diesem Hintergrund ausdrücklich als Bezugspunkt der bestehenden Sammlungsschwerpunkte eingeführt, da in beiden Fällen alternative Öffentlichkeiten und Räume jenseits des Kunstmarkts und etablierten Vermittlungs- und Legitimationsinstanzen der Kunstwelt erschlossen würden. Die Handreichung endet mit der Begründung:

We believe that net art should be viewed in relation to such works [the items in the collection of the JFABC] and accessibility to it within a library setting will benefit net artists as well as viewers.³⁶

32 Ebd.

33 Ebd., 37.

34 Ebd.

35 [Doro BOEHME?]: „Utilizing the Joan Flasch Artists’ Book Collection’s links to Net Art From Your Own Computer“, [1]. JFABC, Institutionsarchiv, „Net Art Info and Correspondence“ (Mappe). Original: „The JFABC [...] is an innovative archive of experimental art works that all defy commodification but rather challenge and expand existing aesthetic categories.“

36 Ebd.

Angesichts der damals noch weitgehend offenen Frage, ob Net Art von Museen oder Bibliotheken und Archiven gesammelt werden sollte, argumentierte Boehme somit für die besondere Eignung von kunstbibliothekarischen Institutionen wie der JFABC, deren Sammlung sich – ähnlich wie ihr primärer Sammlungsgegenstand, Künstler*innenpublikationen, selbst – zwischen zwei Polen bewegt, da sie sowohl singuläre Kunstobjekte (Unikate) umfasst als auch (digitale) Publikationen, deren Erschließung, Zugänglichmachung und Zirkulation bibliothekarischen Logiken folgt. Zudem ergänzen im Bestand der Sammlung zahlreiche Publikationen zu den Themen Computertechnologie, Programmieren, Software-Engineering und Mathematik als Referenzbibliothek die Net-Art-Dokumentation an der JFABC und ermöglichen eine inhaltliche Kontextualisierung.³⁷

3.3 Materiallage, Dokumentationsabläufe und Zugangsregime

Die um das Jahr 2000 begonnene und circa 2009 wieder eingestellte Dokumentation künstlerischer Aktivitäten im Feld der Net Art ist heute in der JFABC nicht mehr als zusammenhängendes Konvolut einsehbar.³⁸ Erhalten haben sich im Depot, zum Zeitpunkt der Einsichtnahme im August 2024, eine Mappe mit Ausdrucken im Umfang von rund 70 Seiten sowie eine unkatalogisierte Sammlung von Datenträgern (CD-ROMs). Letztere ist nicht als geschlossenes Konvolut zugänglich, sondern dem großen Bestand an „artist files“ in der JFABC zugeordnet und damit bislang ausschließlich über die jeweiligen Künstler*innennamen einzeln recherchier- und bestellbar. Entsprechende CD-ROMs finden sich beispielsweise in den Karteien zu den Künstler*innen Mark Amerika, Mouchette und Young-Hae Chang Heavy Industries.³⁹ Bei den CD-ROMs handelte es sich nicht um originäre, stabile Werkträger im musealen Sinn, sondern zum Teil um im Zuge der Dokumentationsarbeit der JFABC selbst hergestellte Speichermedien.⁴⁰ Young-Hae Chang Heavy Industries etwa gestatteten der JFABC 2001 ausdrücklich, ihre Flash-basierte Arbeit *The Struggle Continues* zu „klonen“, wobei zugleich darauf hingewiesen wurde, dass es sich um ein plattformabhängig differenziertes und fortlaufend verändertes Projekt handele.⁴¹ Die auf CD-ROM gesicherten Versionen fungierten damit als momenthafte Fixierungen

37 Zum Beispiel: John A. N. LEE: *The Anatomy of a Compiler*, New York 1974 (EA 1967); Gerald M. WEINBERG: *The Psychology of Computer Programming*, New Jersey 1988 (EA 1971); Frederick P. BROOKS JR.: *The Mythical Man-Month. Essays on Software Engineering*, Boston 1975; Jane MUIR: *Of Men and Numbers*, New York 1996.

38 Nachfrage bei der Leiterin der SAIC, April Sheridan, bei einem Besuch der Sammlung im August 2024.

39 Eine Einsichtnahme in diese Karteien erfolgte bei einem Archivbesuch der JFABC am 10. Februar 2026.

40 So gestattete Amerika der JFABC 2002 ausdrücklich, seine online verfügbaren E-Books *cinescripture.1* und *How To Be An Internet Artist* herunterzuladen und für die Sammlung auf CD-ROM zu brennen. Vgl. Mark Amerika an Elena Rossi, E-Mail vom 20. April 2002, sowie ders., E-Mail vom 6. April 2002, in: Artist File Mark Amerika, JFABC.

41 „What this means, then, is that the pieces you clone are actually a work in progress. Of course, this is probably the case for a lot of art, not just ours“. Young-Hae Chang Heavy Industries, E-Mail an Mery Diana Palarea (JFABC), 9. Juli 2001, in: SAIC, JFABC, Institutionsarchiv, unkatalogisierter Bestand „Artist Files“, Artist File Young-Hae Chang Heavy Industries.

eines prozessualen Werks und verweisen auf den grundlegenden Widerspruch zwischen Dokumentation und der netztypischen Logik von Zirkulation und Veränderung.

Die erwähnte Mappe mit Ausdrucken zum Thema Net Art enthält überwiegend instruktive Texte, die für studentische Hilfskräfte zur Weitergabe vorgesehen waren und damit zur langfristigen Sicherung der Abläufe. Die Unterlagen geben Aufschluss darüber, welche Quellen und Infrastrukturen für Recherche und Dokumentation genutzt wurden, welche Sicherungs- und Zugriffspraktiken vorgesehen waren und auf welche externen Dienste zurückgegriffen wurde, um Net-Art-Arbeiten sowie deren Dokumentation für die Bibliotheksnutzer*innen, überwiegend SAIC-Studierende, bereitzustellen.

Die Auswertung der Handreichungen zeigt, dass die JFABC in der frühen Phase zunächst damit begann, systematisch Informationen zu Projekten und Akteur*innen der Net Art zu sammeln. Als primärer Anlaufpunkt diente anfangs der wöchentliche Newsletter „Rhizome Digest“ (Abb. 5),⁴² der seit 2001 im Bestand archiviert wurde; hinzu kamen später die Recherche-Portale „Net Art News“, teils verbunden mit der Anfertigung von Bildschirmaufnahmen, die lokal in einem Ordner abgelegt wurden.⁴³ Weitere Bezugspunkte waren unter anderem „Turbulence.org“ und „Artbyte.com“, der „Artport“ des Whitney Museums, die Webseiten des Eyebeam Museum sowie des SFMOMA und die „commissioned projects“ der DIA Art Foundation;⁴⁴ zu einem späteren Zeitpunkt wurde das Spektrum konsultierter Seiten um die britische Zeitschrift und Online-Plattform „Metamute“ ergänzt.⁴⁵

Die Mappe enthält mehrere Listen der gesammelten und kontaktierten Net-Art-Künstler*innen: Anfangs beschränkte sich die Dokumentation auf fünfzehn Namen, darunter inzwischen prominente Positionen wie Eduardo Kac und die bereits erwähnten Mark Amerika und Young-Hae Chang Heavy Industries.⁴⁶ In einer Übersicht von Mai 2002 sind unter anderem Natalie Bookchin und das Kollektiv etoy verzeichnet.⁴⁷ Bei der Auswahl der zu dokumentierenden Künstler*innen und Kollektive wurde den Mitarbeitenden Spielraum eingeräumt – nicht zuletzt als expliziter Anreiz für Praktikant*innen, über die Mitarbeit an der Net-Art-Dokumentation kuratorische Erfahrungen sammeln zu können.⁴⁸

42 [Doro BOEHME?]: „Net Art at the Joan Flasch Artists’ Book Collection, John M. Flaxman Library, School of the Art Institute of Chicago“, undat., 1–3, hier 2 [Abschnitt 2 (NET THEORY printouts)]. JFABC, Institutionsarchiv, „Net Art Info and Correspondence“ (Mappe).

43 [Doro BOEHME?]: „Net-Art Theory research and publication to check periodically“, [2008?], 1–2, hier 1. JFABC, Institutionsarchiv, „Net Art Info and Correspondence“ (Mappe).

44 [Lindsay BOSCH?]: „Organizing Internet Art at the Joan Flasch Artists’ Book Collection“, [2008?], [1–2]. JFABC, Institutionsarchiv, „Net Art Info and Correspondence“ (Mappe).

45 [Doro BOEHME?]: „Net-Art Theory research and publication to check periodically“, 1.

46 [Doro BOEHME?]: „Net Art at the Joan Flasch Artists’ Book Collection, John M. Flaxman Library, School of the Art Institute of Chicago“, undat., 1–3, hier 2 [Abschnitt 3 (NET ARTISTS included in the net.art JFABC Collection)]. JFABC, Institutionsarchiv, „Net Art Info and Correspondence“ (Mappe).

47 [Doro BOEHME?]: „Net artists contacted. Last updated May 23, 2002“, mit Annotationen, 23.5.2002, [1–2]. JFABC, Institutionsarchiv, „Net Art Info and Correspondence“ (Mappe).

48 [Lindsay BOSCH?]: „Organizing Internet Art at the Joan Flasch Artists’ Book Collection“, [2008?], [1–2]. JFABC, Institutionsarchiv, „Net Art Info and Correspondence“ (Mappe).

RHIZOME.ORG

The Rhizome Digest merged into the Rhizome News in November 2008. These pages serve as an archive for 6-years worth of discussions and happenings from when the Digest was simply a plain-text, weekly email.

Subject: RHIZOME DIGEST: 12.30.01
From: list@xxxxxxxxxxx (RHIZOME)
Date: Sun, 30 Dec 2001 10:52:11 -0500
Reply-to: digest@xxxxxxxxxxx
Sender: owner-digest@xxxxxxxxxxx

- [-RHIZOME DIGEST: 3.12.08](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 3.5.08](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 2.27.08](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 2.20.08](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 2.13.08](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 2.6.08](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 1.30.08](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 1.23.08](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 1.16.08](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 1.9.08](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 1.2.08](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 12.19.2007](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 12.12.07](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 12.5.07](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 11.28.07](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 11.21.07](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 11.14.07](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 11.7.07](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 10.31.07](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 10.24.07](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 10.17.07](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 10.10.07](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 10.3.07](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 9.26.07](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 9.19.07](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 9.12.07](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 9.5.07](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 8.29.07](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 8.22.07](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 8.15.07](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 8.8.07](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 8.1.07](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 7.25.07](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 7.18.07](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 7.11.07](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 7.4.07](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 6.27.07](#)
- [-RHIZOME DIGEST: 6.20.07](#)

RHIZOME DIGEST: December 30, 2001

Content:

+editor's note+

1. Alex Galloway: Net Art Commissioning Program--Reminder!

+announcement+

2. atty: net-art01 nominations
3. mriver: Live MTAA 12/31/01

+interview+

4. Mark Amerika: net.dialogue.6--Digital Hallucinogens

+comment+

5. Jordan Crandall: Fitness in Wartime

+++++

- 1.

Date: 12.30.01
From: Alex Galloway (alex AT rhizome.org)
Subject: Net Art Commissioning Program--Reminder!

Happy new year!

Let me remind you of our Net Art Commissioning Program. Rhizome invites proposals for three net art commissions with total awards of \$15,000 (USD).

Abb. 5: „Rhizome Digest“ (Ausgabe 30. Dezember 2001), archivierte Webversion des ursprünglich als wöchentlicher Plain-Text-Newsletter versandten Formats. Sichtbar sind Betreffzeile, Distributionslogik und Rubrikenstruktur (u. a. „Net Art Commissioning Program – Reminder!“).

Ein zentraler Baustein der Dokumentation und Bereitstellung waren „Web Art Bookmarks“, die Mitarbeitende auf einem lokalen Computer im Lesesaal anlegten, um Nutzer*innen Anlaufpunkte für die eigene weitere Recherche und das Erkunden von Projekten zu bieten – weniger als feststehende Präsentation, denn als kuratierte Orientierungshilfe. Die Bookmarks waren thematisch geordnet, unter anderem nach „Geschichte und Chronologie“, „bedeutenden Arbeiten“, „Institutionen / Festivals“, „Ausstellungen / Konferenzen“, „Organisationen und Datenbanken“ sowie individuellen und kollaborativen „Web-

Art-Projekten“.⁴⁹ Die Arbeiten der Net-Art-Künstler*innen selbst wurden hingegen nicht katalogisiert und fanden folglich auch keinen Eingang in die Datenbank der JFABC.⁵⁰

Eine Begründung dieser für den späteren Verlust folgenreichen Entscheidung – die Arbeiten nicht zu sammeln, sondern primär Zugänge zu ihnen zu erschließen – ist in den erhaltenen Unterlagen nicht explizit ausgewiesen. Weder Verträge über Akquisitionen von Net-Art-Arbeiten noch die Kommunikation der JFABC mit den Künstler*innen, die Aufschluss über die Art und Reichweite der getroffenen Vereinbarungen geben könnten, sind Teil des Bestands. Dokumentiert ist, dass eine Akquisition anfangs angestrebt war, da die Kontaktaufnahme auf den Erhalt physischer Datenträgerkopien digitaler Kunstwerke zielte – per „Ankauf“ oder „Spende“ – zur internen Bereitstellung zu Bildungszwecken:

We are very interested in contacting more artists directly to receive hard copies of their digital artwork on CD. [...] If there are any projects that catch your eye as particularly interesting or relevant to the JFABC please contact them directly and ask if they would consider selling or / donating their work to our collection for educational use.⁵¹

Mitarbeitende wurden ferner angewiesen, gezielt nach „Computerkunstwerken“ zu suchen, die als nummerierte Mehrfachausgaben vertrieben werden. Als Referenz diente dabei nicht zuletzt der New Yorker Kunstbuchverlag Printed Matter, der in den vorangegangenen Jahren bereits „einige Software-Kunst-CD-ROMs veröffentlicht und verkauft“ hatte.⁵²

Anstelle von Datenbankeinträgen legten JFABC-Mitarbeitende für jede künstlerische Position eine individuelle Kartei an, die, sofern vorhanden, eine von den Künstler*innen bereitgestellte CD-ROM mit der jeweiligen Arbeit enthielt, und in einen größeren Bestand von „artist files“ Eingang fand. Der Zugriff blieb zunächst weitgehend an den Lesesaal gebunden: Nutzer*innen konnten die Datenträger auf Nachfrage einsehen und auf einem lokal installierten iMac G4 abspielen. Diese Form der Präsentation wurde ausdrücklich als nicht-originäre Werkbegegnung gerahmt, sondern in seiner Ausschnittshaf-

49 [Doro BOEHME?]: „Web Art Bookmarks at the Joan Flash Artists’ Book Collection“, undat., 1–5. JFABC, Institutionsarchiv, „Net Art Info and Correspondence“ (Mappe).

50 [Doro BOEHME?]: „Net Art at the Joan Flasch Artists’ Book Collection, John M. Flaxman Library, School of the Art Institute of Chicago“, undat., 1–3, hier 2 [Abschnitt 3 (NET ARTISTS included in the net.art JFABC-Collection)]. JFABC, Institutionsarchiv, „Net Art Info and Correspondence“ (Mappe).

51 [Lindsay BOSCH?]: „Organizing Internet Art at the Joan Flasch Artists’ Book Collection“, [2008?], [1–2]. JFABC, Institutionsarchiv, „Net Art Info and Correspondence“ (Mappe).

52 Ebd. Dass Printed Matter in den frühen 2000er-Jahren softwarebasierte bzw. CD-ROM-Formate im Programm hatte, lässt sich anhand von Katalogeinträgen belegen: So ist etwa Pipilotti RISTs *Cingvante-Fifty* als „business card sized CD-ROM“ gelistet, ebenso George LEGRADYS *An Anecdoted Archive of the Cold War* als „interactive CD-ROM“. Zudem erschienen einzelne Arbeiten ausdrücklich in Kooperation mit Institutionen wie dem Whitney als CD-ROM-/Booklet-Publikationen unter dem Label von Printed Matter (z. B. John F. SIMON Jr., *Mobility Agents*). Vgl. Printed Matter: „George Legrady: An Anecdoted Archive of the Cold War“, <https://www.printedmatter.org/catalog/8001/> [28.12.2025]; „John F. Simon Jr.: Mobility Agents“, <https://www.printedmatter.org/catalog/19114/> [28.12.2025]; „Pipilotti Rist: Cingvante-Fifty“, <https://www.printedmatter.org/catalog/14394/> [28.12.2025].

LookSmart
FURL | Your Personal Web File
 Where To Look For What You Need.™

USERNAME / EMAIL: _____ PASSWORD: _____ **LOG IN**

Find Save Share

It's quick and easy to start!

- 1 Sign up and add Furl to your browser
- 2 Browse the Web and save any page with a single click
- 3 Retrieve and share your pages easily

» Create Your Free Account

Want to try Furl before signing up? Click the Furl "save" link to see an example now: **SAVE**

**One click to save!
Find it again instantly!**

[What is Furl?](#) · [How do people use Furl?](#)

Search Furl — Just the Good Stuff

- Find the **best sites** that real people are saving
- PeopleRanksm shows you **what's popular**
- **Discover sites** not found in other search engines
- **Help us improve:** keep Furling, and [send us feedback!](#)

Search for _____ **Look!**

Members Recently Furled

- [What Is The Secret? The Worldwide Television Event.](#)
- [It's Still a Mystery – New York Times](#)
- [Overview of Action Research Methodology](#)
- [Reason: The End of Pandemics: Bird flu could be the last super-plague](#)
- [Uitzendinggemist.nl krijgt STER-spotjes](#)

[See more »](#)

Praise for Furl.net

"Say goodbye to lost bookmarks. Forget about searching your browser history and email folders."
 -- Kim Komando, The Kim Komando Show

"Social online bookmarking for the masses."
 -- Jim Wentzloff, ClassroomHelp.com

"Every page you care about is now saved forever, and is searchable....share your PersonalWeb with others."
 -- John Battelle, BattelleMedia.com

Members love Furl, too. [See what they've told us >](#)

Copyright © 2005 LookSmart, Ltd. – [About Us](#) · [Privacy Policy](#) · [Terms of Service](#) · [Advertise with Us](#)
 LookSmart Solutions: Auto · Cities · Education · FindArticles™ · Food · Furl.net · Health · Home Living · Money · Music · Recreation · Sports · Style · Tech & Games · Travel

Abb. 6: Furl („Your Personal Web File“), Startseite des Social-Bookmarking- und Webarchivierungsdienstes (Stand November 2005) mit programmatischem Nutzungsversprechen („one click to save“) und Interface-Elementen zur Speicherung, Organisation und Wiederauffindbarkeit von Webinhalten.

tigkeit verglichen mit einem „Schnappschuss“. ⁵³ Lag keine CD-ROM vor, so wurde die entsprechende Arbeit heruntergeladen und auf dem im Lesesaal bereitgestellten iMac G4 in einem Ordner mit der Beschriftung „Net.art“ unter dem Namen der Künstler*in abgelegt. ⁵⁴ Eine systematische Datenmigration oder redundante Speicherung der Dateien ist nicht nachweisbar: Die ursprünglich angelegten Bestände sind nicht mehr vorhanden.

Als Konsequenz aus den Schwierigkeiten, Net Art in den festen Sammlungsbestand zu integrieren, wurde ab Mitte der 2000er-Jahre der kostenfreie, werbefinanzierte Social-Bookmarking-Dienst Furl (Abb. 6) eingesetzt, um Arbeiten online zu dokumentieren und „archivieren“. ⁵⁵ Das Versprechen des heute nicht mehr existenten Dienstes bestand

53 [Doro BOEHME?]: „Net Art at the Joan Flasch Artists' Book Collection, John M. Flaxman Library, School of the Art Institute of Chicago“, undat., 1–3, hier 2 [Abschnitt 3 (NET ARTISTS included in the net.art JFAB-Collection)]. JFABC, Institutionsarchiv, „Net Art Info and Correspondence“ (Mappe).

54 Ebd.

55 Furl – Your Personal Web File, Ausdruck „Installing a Furl Button“, 13.2.2006, 1. JFABC, Institutionsarchiv, „Net Art Info and Correspondence“ (Mappe).

darin, nicht nur Verweise (URLs) vorzuhalten, sondern vollständige Kopien gespeicherter Websites, um Inhalte auch dann noch zugänglich zu machen, wenn sie online nicht mehr verfügbar waren oder sich Adressen änderten.⁵⁶ Der Dienst wurde 2003 eingeführt und 2009 eingestellt. Ab etwa 2006 baute die JFABC dort ein umfangreiches Profil auf, das mit der Abschaltung des Diensts verschwand. Ob und in welcher Form die dort gespeicherten Daten gesichert, übertragen oder migriert wurden, ist nicht überliefert.

Ebenfalls in der Mappe enthalten sind vier personalisierte Fragenkataloge für Interviews, die Boehme mit zentralen Akteur*innen der Net-Art-Szene führte: mit den Kurator*innen Jon Ippolito (Guggenheim), Christiane Paul (Whitney) und Benjamin Weil (SFMOMA / ada'web) sowie dem Künstler und Rhizome-Mitbegründer Mark Tribe.⁵⁷ Boehmes Fragen, etwa zum Variable Media Network – einem seit den späten 1990er-Jahren im Umfeld des Guggenheim entwickelten Ansatz zur Erhaltung zeitgenössischer Medienkunst –, zielen weniger auf theoretische Systematik als auf operative Klärungen: Welche begrifflichen, institutionellen und technischen Voraussetzungen müssen erfüllt sein, damit Net Art in einer Bibliothek überhaupt gezeigt, vermittelt und – in einem zweiten Schritt – langfristig gesichert werden kann? Boehme sammelte Entscheidungswissen anderer Institutionen und Akteur*innen zu Begriffen, Abläufen, Präsentations- und Nutzungsbedingungen, um daraus eine Positionsbestimmung für Fragen der Dokumentation, Vermittlung und Erhaltung von Net Art an der JFABC abzuleiten.

3.4 Dokumentiert, aber nicht gesichert: Zwischenfazit

Die beschriebenen Abläufe markieren eine hybride Übergangsformation: Net Art wurde an der JFABC mit den Mitteln einer Bibliothekspraxis handhabbar gemacht, die bis dato vor allem auf physische Objekte und Lesesaalzugriff ausgerichtet war. Dies geschah einerseits durch die Materialisierung von Dokumentations- und Zugriffselementen – etwa in Karteien, Datenträgern (CD-ROMs) und lokalen Ordnerstrukturen –, andererseits durch die Auslagerung der Verweis- und Sammelstruktur an den externen Social-Bookmarking-Dienst Furl. Statt einer Integration der Arbeiten selbst in den Bestand erfolgte die Herstellung von Zugängen zu ihnen: Gesichert und organisiert wurden vor allem Links, Listen, Bookmarks und Screenshots sowie punktuell lokale Kopien. Die Sichtbarkeit und Nutzbarkeit dieses Zugriffsapparats hing entsprechend von situativen Zugangswegen ab – von Nachfrage, Anleitung und implizitem Erfahrungswissen der Mitarbeitenden ebenso wie

56 Der Name „Furl“ spielt auf den englischen Ausdruck *to furl* an, der im nautischen Kontext das Einrollen bzw. Reffen eines Segels bezeichnet. Die Metapher verweist auf eine Logik des „Wegfaltens“: Nicht die laufend aktualisierte Website als solche, sondern ein zu einem bestimmten Zeitpunkt fixierter Snapshot sollte für spätere Nutzung „eingelagert“ werden – ein Verfahren, das sich vor allem für statische Inhalte eignet und dynamische bzw. serverseitig generierte Elemente (Interaktionen, Skripte, Datenbankabfragen) nur begrenzt konservieren kann.

57 Doro BOEHME: „Interview Questions for Jon Ippolito“, undat., [1–2]; „Interview Questions for Christiane Paul“, undat., [1–2]; „Interview Questions for Benjamin Weil“, undat., [1–3]; „Interview Questions for Mark Tribe“, undat., [1–2]. JFABC, Institutionsarchiv, „Net Art Info and Correspondence“ (Mappe).

von der Funktionsfähigkeit konkreter technischer Umgebungen. Zugänglichkeit wurde somit nicht primär über bibliothekarische Standardverfahren der Erschließung hergestellt, sondern über teils provisorische, infrastrukturell gebundene Arrangements. In diesem Sinne bestätigt das Beispiel Annet Dekkers Beobachtung, dass Net Art die üblichen Klassifikations- und Erfassungsroutinen von Museen und Bibliotheken unterläuft und „jenseits konventioneller Methoden“ bearbeitet werden muss.⁵⁸

Im Kontext der JFABC erwies sich dieser pragmatisch-experimentelle Ansatz jedoch als langfristig instabil. Durch die stärker auf Vermittlung und Nutzung als auf dauerhafte Bestandssicherung zielende Ausrichtung der Dokumentationsbemühungen, konnten viele Arbeiten und Verweise nur kurzfristig gesichert und den Nutzer*innen der Bibliothek zur Referenz zugänglich gemacht werden. Der Wegfall des Drittanbieters Furl war dabei ein singuläres Ereignis, das die Fragilität delegierter Zugangswege abrupt sichtbar machte; ausschlaggebend für den Verlust scheint jedoch das Ausbleiben kontinuierlicher Pflege, da die gesammelten Furl-Daten übertragbar gewesen wären.

Der Fall der JFABC zeigt exemplarisch, wie Zugänglichkeit zu Net Art durch konkrete Arrangements überhaupt erst hergestellt werden konnte – und wie schnell sie ohne institutionelle Verstetigung sowie eine kontinuierliche Wartung, Aktualisierung und mehrfache Sicherung wieder erodiert. Zugleich verwiesen die dabei sichtbar werdenden Probleme über den Einzelfall hinaus: Viele der beobachteten Herausforderungen sind strukturell und betreffen Net Art generell. Im Folgenden werden die Gründe systematisiert, aus denen Net Art unzugänglich wird. Diese Systematik bildet den Rahmen, um den JFABC-Fall genauer einzuordnen, insbesondere im Hinblick auf institutionelle Passungsprobleme zwischen netzbasierter Kunstpraxis und bibliothekarischen Routinen.

58 DEKKER: *Collecting and Conserving Net Art*, 4.

4 Warum Net Art verschwindet: Gründe der Unzugänglichwerdung

Dem Versprechen eines ubiquitären Zugangs zu Net Art stand weniger ein abruptes „Verschwinden“ als eine graduelle Erosion ihrer Nutzbarkeit gegenüber. Arbeiten existierten etwa als Dateien oder Codefragmente fort, waren aber in ihren ursprünglichen Funktions- und Bedeutungskonstellationen nicht mehr aufrufbar oder nachvollziehbar. Um diese Differenz zwischen bloßer Fortexistenz und tatsächlicher Verwendbarkeit zu fassen, lässt sich – im Anschluss an Michael Hollmann und André Schüller-Zwierlein – von „De-facto-Nutzbarkeit“ sprechen: Gemeint ist, ob eine Arbeit unter konkreten Bedingungen auffindbar, zugänglich und in ihren maßgeblichen Relationen und Kontexten erfahrbar bleibt. Digitale Zugänglichkeit erscheint damit nicht als Zustand, sondern als Prozess, den Hollmann und Schüller-Zwierlein als „Unzugänglichwerdung über die Zeit hinweg“ beschreiben: Sie lässt sich nicht durch einmalige Vorsorge beheben, sondern wird durch dynamische Veränderungen fortlaufend vorangetrieben.⁵⁹ Zugänglichkeit geht demnach „laufend verloren“ und muss ebenso „laufend neu geschaffen oder erhalten werden“.⁶⁰

Übertragen auf Net Art bedeutet Erhalt in diesem Sinne nicht primär, ein Informationsobjekt, wie eine Datei, lediglich existent zu halten, sondern die „De-facto-Nutzbarkeit“ der Arbeit zu sichern – also die praktische Möglichkeit, ihre zentralen Operationen unter den Bedingungen ihrer jeweiligen Umgebungen und Kontexte überhaupt noch ausführen oder nachvollziehbar erfahrbar machen zu können. Genau diese De-facto-Nutzbarkeit wird durch ein Bündel miteinander verschränkter Faktoren unterlaufen, das im Folgenden als technisches, kontextuelles, institutionelles sowie rechtliches Problem entfaltet wird. Diese Dimensionen sind nicht strikt gleichrangig, sondern greifen ineinander; insbesondere die technischen und institutionellen Bedingungen bilden dabei häufig die infrastrukturellen Voraussetzungen, von denen die kontextuellen und rechtlichen Aspekte abhängen.

4.1 Technische Obsoleszenz

Die De-facto-Nutzbarkeit erodiert häufig dann, wenn die für das Funktionieren einer Arbeit entscheidenden technischen Bedingungen nicht mitdokumentiert und mitgesichert wurden – und später nicht mehr verfügbar sind. Net Art ist in vielen Fällen nicht als „autonomes“ digitales Objekt konzipiert, das sich unabhängig von seiner Umgebung ausführen ließe, sondern als ein Zusammenspiel aus Code, Interface, Protokollen, Browser-Interpretationen, externen Bibliotheken und serverseitigen Komponenten wie APIs, Datenbanken, Plug-ins und Verlinkungen zu Dritten. Entsprechend altern nicht nur einzelne Datei-

59 HOLLMANN & SCHÜLLER-ZWIERLEIN: „Einleitung“, 1.

60 Ebd.

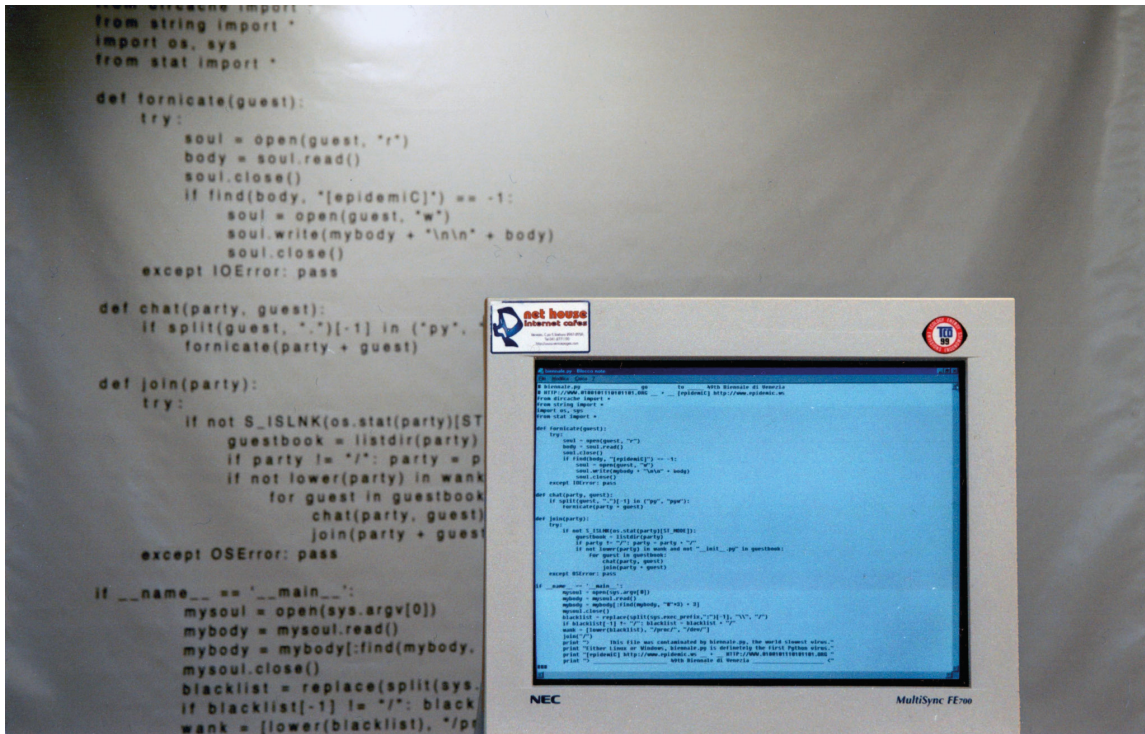


Abb. 7a: Eva & Franco MATTES: *biennale.py*, 2001, infizierte Computer, Druck auf PVC, T-Shirts, CDs. Installiert auf der 49. Biennale von Venedig; Detailaufnahme des laufenden Scripts am Monitor.



Abb. 7b: Eva & Franco MATTES: *biennale.py*, 2001, infizierte Computer, Druck auf PVC, T-Shirts, CDs. Installiert auf der 49. Biennale von Venedig; Gesamtansicht mit Ausdruck des Python-Quellcodes an der Wand.

formate, sondern ganze Abhängigkeitsketten: Browser-Engines, Plug-ins, Skriptsprachen, Sicherheitsstandards oder Serverkonfigurationen verändern sich; Schnittstellen werden angepasst oder eingestellt; Hosting-Umgebungen verschwinden oder werden verlagert.⁶¹

Ein Beispiel für einen solchen Verlust durch technische Obsoleszenz ist Eva und Franco Mattes' *biennale.py* (2001, Abb. 7a+b) – das *py* im Titel verweist auf die Programmiersprache Python. Als performatives „Computervirus“-Projekt war die Arbeit an damalige Ausführungs- und Verbreitungsbedingungen gebunden: an konkrete Softwarestände und ein deutlich weniger gehärtetes Sicherheitsökosystem. Heute lässt sich die Arbeit nicht einfach „wiederholen“, weil Systeme und Netzwerke inzwischen deutlich besser abgesichert sind. Viele Programme laufen in „Sandkästen“, abgeschotteten Ausführungsumgebungen mit stark eingeschränkten Rechten; ein Skript kann dadurch nicht ohne Weiteres auf Dateien, Programme oder Netzwerkfunktionen zugreifen und sich verbreiten. Was zum Zeitpunkt der Entstehung als stabile technische Infrastruktur erschien, erweist sich hier im Rückblick als fragile, schwer rekonstruierbare Konstellation. Technische Obsoleszenz berührt damit den Kern dessen, was Net Art als Praxis ausmacht: Ihre zentralen Operationen funktionieren nur innerhalb konkreter, historisch spezifischer technischer Umgebungen.

Wie schnell solche Umgebungen erodieren, lässt sich am Fall der JFABC an mehreren Punkten nachvollziehen: CD-ROMs machten einzelne Arbeiten im Lesesaal nur so lange nutzbar, wie Laufwerke, Betriebssysteme und Abspielumgebungen kompatibel blieben; der Ausfall des externen Archivierungsdienstes Furl kappte die dort gebündelten Verweise auf einen Schlag.

4.2 Kontextverlust

Mit der technischen Alterung verschränkt ist ein vielschichtiges zweites Phänomen, das sich als Kontextverlust fassen lässt. Erstens betrifft es den werkimmanenten Rahmen, also die von einer Arbeit selbst erzeugte Teilnahme- und Wahrnehmungsordnung aus Interface, Navigationsstruktur, Regeln und Instruktionen, durch die Beteiligung möglich wird. Steve Dietz verweist entsprechend auf den von „Künstler*innen [geschaffenen] Kontext, die Plattform und das Regelwerk, durch das die ‚Betrachter*innen‘ teilnehmen.“⁶² Ein Beispiel für seinen Verlust lässt sich Lisa Jevbratts *The Stillman Project* (1998) erläutern, das für die Online-Galerie „Gallery 9“ des Walker Art Center als virtueller „Raum“ entwickelt und später auf der 49. Venedig-Biennale ausgestellt wurde (Abb. 8a–d).

Ein im Quelltext jeder Seite eingebundenes JavaScript, das für Besucher*innen nicht sichtbar war, generierte beim ersten Seitenaufruf farbcodierte Fragen, taggte Nutzer*innen anhand ihrer Antworten, auch in der weiteren Navigation, und legte so über die Zeit Profile

61 Zur Obsoleszenz als Kettenproblem, siehe HUBER: „Über das Sammeln, Erhalten und Vermitteln von Bits und Bytes“, 372–373.

62 DIETZ: „Collecting New-Media Art“, 91.



Abb. 8a: Lisa JEVBRATT: *A Stillman Project for the Walker Art Center*, 1998. Version für die Website des Walker Art Center, Minneapolis. Projektbeschreibung und konzeptueller Hintergrund (u. a. „Collaborative Information Filtering“); Screenshot: Walker Art Center [3.1.2026].



Abb. 8b: Lisa JEVBRATT: *A Stillman Project for the Walker Art Center*, 1998. Legende zur dynamischen Site-Map; Screenshot: Walker Art Center [3.1.2026].

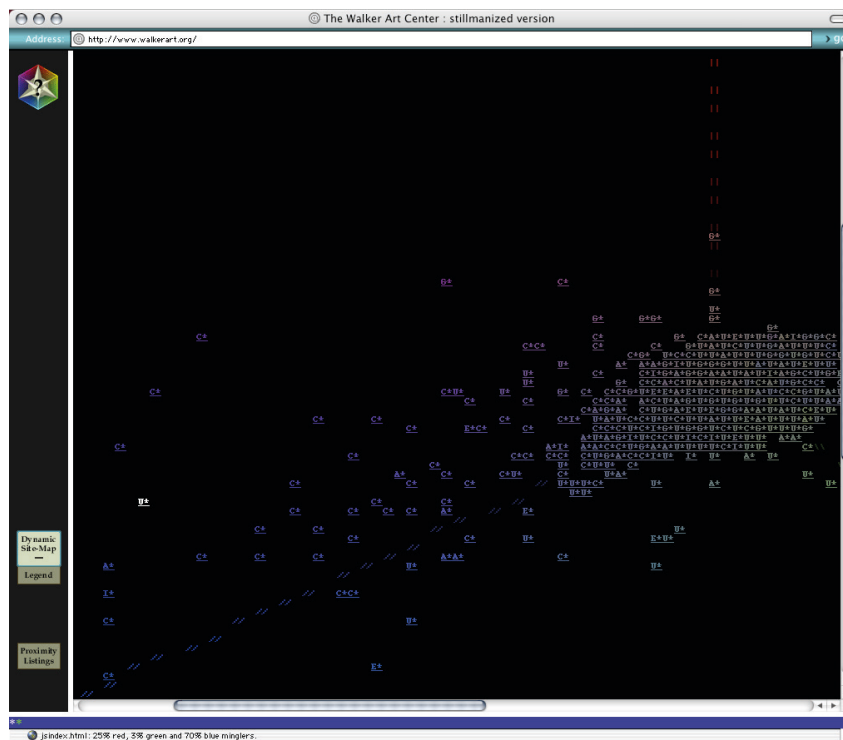


Abb. 8c: Lisa JEVBRATT: *A Stillman Project for the Walker Art Center*, 1998. Visualisierung der „Dynamic Stillman Site-Map“ als alternatives Navigations- und Orientierungssystem; Screenshot: Walker Art Center [3.1.2026].

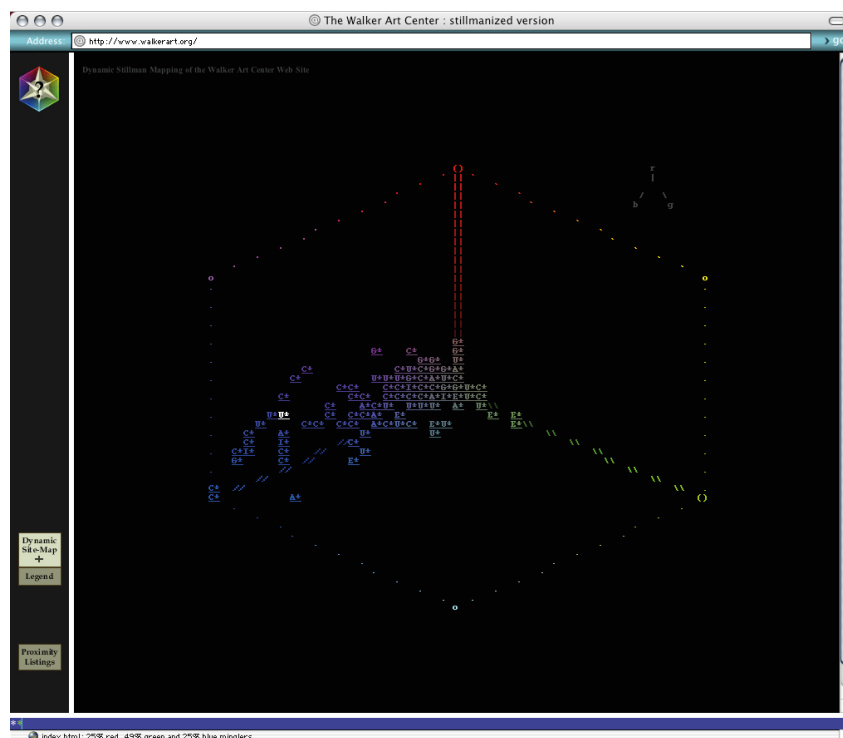


Abb. 8d: Lisa JEVBRATT: *A Stillman Project for the Walker Art Center*, 1998. Visualisierung der „Dynamic Stillman Site-Map“ als alternatives Navigations- und Orientierungssystem; Screenshot: Walker Art Center [3.1.2026].

einzelner Seiten aus den Nutzungsspuren der Besucher*innen an. Mit einem Relaunch der Walker Art Center-Website ging 1999 die übergreifende Regel- und Zuordnungsstruktur verloren; damit war *A Stillman Project* in seiner ursprünglichen, auf der gesamten Website verteilten Funktionsweise nicht mehr erfahrbar.⁶³

Zweitens betrifft Kontextverlust das relationale Gefüge externer Verbindungen: Verlinkungen, eingebettete Inhalte und die Abhängigkeit von Plattformen und diskursiven Infrastrukturen wie Mailinglisten und Forenarchiven. Wenn Links ins Leere laufen, Drittinhalte verschwinden oder Zugriffsbedingungen sich ändern, bleiben mitunter Dateien zurück, doch die Arbeit verliert ihre Funktionslogik und ihren Sinnzusammenhang. Exemplarisch veranschaulicht dies Vuk Ćosić' Arbeit *Net.art per se* (1996), eine Parodie der damaligen CNN-Website, deren Verlinkungen gezielt auf andere Net-Art-Seiten verwiesen.⁶⁴ Brechen solche Verweisstrukturen weg, gehen nicht nur einzelne Inhalte verloren, sondern jener Bedeutungszusammenhang, der sich erst durch Zirkulation, Relationalität und Referenzen konstituiert.

Kontextverlust betrifft drittens auch soziale Praktiken. Net Art ist in ihrer Konzeption häufig an Kommunikationskulturen, kollaborative Produktionsweisen, situierte Communities und zeitgenössische Diskurse gebunden. Dies zeigt sich etwa an *Toywar* (1999–2000) des Künstler*innenkollektivs etoy: Als ein großer Online-Spielwarenhändler versuchte, etoy aus dem Netz zu verdrängen und sich URL sowie Namen anzueignen, formierte sich eine internationale Netzöffentlichkeit, die etoy als aktiv handelnde Community unterstützte. Sichtbar wurde dies unter anderem in der massenhaften Zirkulation von Bildern bearbeiteter Lego-Figuren („toy soldiers“), die während des Konflikts entstanden und geteilt wurden.⁶⁵ Fehlt die Dokumentation dieser verteilten Kommunikations- und Zirkulationspraktiken, bleibt retrospektiv höchstens ein Fragment oder eine Nacherzählung; der soziale Prozess, aus dem die Arbeit ihre Wirkung und Bedeutung bezieht, lässt sich dann nur noch eingeschränkt rekonstruieren.

Im Fall der Net-Art-Dokumentation der JFABC zeigt sich Kontextverlust auf mehreren Ebenen: Werkimmanente Bedingungen – Interface, Regeln, Instruktionen und Interaktionslogiken – wurden höchstens punktuell über Screenshots oder Datenträgerkopien gesichert, jedoch nicht als rekonstruierbarer Nutzungsrahmen. Zugleich erodierten die Verweisgefüge, auf denen die Dokumentation beruhte: Bookmarks, Linklisten und ausgelagerte Sammlungsprofile waren von stabilen URLs, Plattformen und eingebetteten Ressourcen abhängig und fielen mit deren Veränderung oder Wegfall auseinander. Diesem Problem sollte durch die von Furl versprochene Online-Archivierung begegnet werden – bis die Plattform selbst nicht mehr erreichbar war.

63 Lisa JEVBRATT: „A Stillman Project for the Walker Art Center“, <https://jevbratt.com/stillman/walker/> [28.12.2025].

64 Rachel GREENE: *Internet Art*, London 2004, 54.

65 Domenico QUARANTA: „In Between“, in: Phoebe Adler, Leanne Hayman, Arrate Hidalgo, Dana Saey, Phoebe Stubbs & Nick Warner (Hgg.): *Art and the Internet*, London 2013, 24–33, hier 28.

4.3 Institutionelle Passungsprobleme

Analog zu Künstler*innenpublikationen, die sowohl in musealen Sammlungen als auch in Bibliotheken aufbewahrt werden, stellt sich bei Net Art grundsätzlich die Frage, welchen Gedächtnisinstitutionen die Aufgabe ihrer langfristigen Erhaltung obliegt. Gehört sie primär in Museen, deren Sammlungs- und Erhaltungspraktiken auf singuläre Kunstobjekte ausgerichtet sind – oder in Bibliotheken und Archive, deren Auftrag stärker in Erschließung, Zugänglichmachung und Zirkulation liegt? Net Art bewegt sich zwischen diesen Logiken und lässt sich weder problemlos in museale Objekt- noch in bibliothekarische Zugangsmodelle integrieren.

Im Fall der Net Art stoßen herkömmliche institutionelle Routinen der Inventarisierung, Zuständigkeit und Bestandspflege an Grenzen, weil zentrale Ordnungskategorien nur bedingt greifen. Dies wurde bereits früh als strukturelles Problem benannt, wie ein Ausstellungskatalog aus der Referenzbibliothek der JFABC zeigt, in dem Kuratorin Julia Morrisroe 2001 konstatiert: „Identifying, cataloguing and characterizing specific works or groups of art works with standards of originality and authorship, is the traditional role of the museum. [...] The collaborative nature of net art [...] blurs the tradition of artist as lone genius with authorial ownership.“⁶⁶ Autor*innenschaft, Verantwortlichkeiten und Rechte sind häufig auf mehr als eine Person verteilt, durch „virtuelle Identitäten“ verschleiert, schwer nachvollziehbar und wandeln sich zudem über die Zeit.⁶⁷ Für Net Art gilt somit im Besonderen, was Heather MacNeil und Bonnie Mak für digitale Ressourcen im Allgemeinen beschrieben haben: Diese seien in einem „kontinuierlichen Wandlungsprozess, ihre Authentizität sei kontingent und veränderlich.“⁶⁸ Diese Veränderlichkeit kollidiert mit Routinen, die auf klar abgrenzbare Sammlungsobjekte und stabile Zuständigkeiten ausgerichtet sind. Entsprechend fordert Dekker, die für Net Art nicht länger operationalisierbaren Kategorien wie Authentizität, Besitz und Urheber*innenschaft zu überdenken und plädiert stattdessen für „authentische Allianzen“ als Teil eines Handlungskonzepts, das nicht mehr auf singulärer Autor*innenschaft beruht.⁶⁹

4.4 Rechtliche Bedingungen

Net Art basiert häufig auf heterogenen Bestandteilen mit unterschiedlichen Rechte- und Lizenzlagen, etwa Code, Bild- und Tonmaterial, Fonts, Softwarebibliotheken, Plattformkomponenten oder Drittinhalten. Selbst bei Zustimmung der Künstler*innen können

66 MORRISROE: „Introduction“, o. S. [Abschnitt 2.3].

67 Vgl. Dekker: *Collecting and Conserving Net Art*, 132.

68 Heather McNEIL & Bonnie MAK: „Constructions of Authenticity“, in: *Library Trends. Preserving Cultural Heritage* 56/1 (2007), 26–52, hier 26: „a continuous state of becoming and their authenticity is contingent and changeable“.

69 DEKKER: *Collecting and Conserving Net Art*, 132 ff., 164. Original: „authentic alliances“.

Rechte an einzelnen Komponenten, Allgemeine Geschäftsbedingungen (AGB) von Plattformen oder Datenschutzfragen die Rekonstruktion, das Vorhalten von Archivkopien und vor allem eine erneute öffentliche Bereitstellung begrenzen. Wo unklar bleibt, ob Vervielfältigung und Speicherung zulässig sind, ob Bearbeitungen im Zuge technischer Anpassungen erlaubt sind oder ob eine erneute Online-Bereitstellung rechtlich gedeckt ist, geraten Erhaltungsmaßnahmen ins Stocken oder bleiben aus. Ein zentraler Grund für das Verschwinden von Net Art liegt daher in ungeklärten oder nur partiell verfügbaren Nutzungsrechten.⁷⁰

Hinzu kommt, dass schon die Sicherung künstlerischer Inhalte als Kopie rechtlich problematisch sein kann. Downloads, Spiegelungen oder Bildschirmaufnahmen sind urheberrechtlich Vervielfältigungen und setzen Rechtklärung oder das Vorliegen gesetzlicher Erlaubnisse voraus.⁷¹ Zwar existieren für Kultureinrichtungen Ausnahmen, die bestimmte Kopien zu Zwecken der Bestandserhaltung, Katalogisierung oder Restaurierung ermöglichen; daraus folgt jedoch in der Regel keine Befugnis, die so hergestellten Kopien auch online zu verbreiten.⁷² Die (Wieder-)Bereitstellung im Netz berührt in der Regel das Recht der öffentlichen Zugänglichmachung und verlangt zusätzliche Vereinbarungen.

Der Fall der JFABC lässt erkennen, wie sich diese Gemengelage bereits auf der Ebene der Dokumentationspraxis auswirkt. Die Handreichungen weisen zwar auf die Absicht hin, „hard copies“ für Bildungszwecke zu erhalten, und Mitarbeitende wurden angehalten, Künstler*innen entsprechend zu kontaktieren; zugleich wurde statt eines Ankaufs die Bereitstellung überwiegend über Verweisstrukturen organisiert. Diese Zurückhaltung lässt sich als pragmatische Reaktion auf eine Situation lesen, in der Rechtefragen schwer zu klären und klar abgesicherte Verfahren zum Umgang mit Net Art noch nicht institutionell etabliert waren.

Beim Verschwinden der Net Art wirken somit verschiedene Elemente zusammen, die nicht nur die unmittelbare Nicht-mehr-Aufrufbarkeit der jeweiligen künstlerischen Arbeit im Netz betreffen, sondern auch vielfältige Rahmenbedingungen: De-facto-Nutzbarkeit erodiert dort, wo technische Obsoleszenz, Kontextverlust, institutionelle Passungsprobleme und rechtliche Restriktionen ineinandergreifen. Welche Schlussfolgerungen für eine langfristige Erhaltung daraus folgen, wird im nächsten Schritt vorgestellt.

70 Vgl. HUBER: „Über das Sammeln, Erhalten und Vermitteln von Bits und Bytes“, 373.

71 Vgl. Urheberrechtsgesetz (UrhG), § 16: Im Rahmen des „Vervielfältigungsrechts“ hat der Urheber das ausschließliche Recht, „Vervielfältigungsstücke des Werkes herzustellen, gleichviel ob vorübergehend oder dauerhaft, in welchem Verfahren [...]“.

72 Vgl. Urheberrechtsgesetz (UrhG) § 60e Abs. 1: Vervielfältigungen urheberrechtlich geschützter Werke in Bibliotheken sind zulässig u. a. „für Zwecke der [...] Katalogisierung, Erhaltung und Restaurierung“.

5 Erhaltungsstrategien: „Variable-Media“-Denken als Rahmen

Während sich Erhaltung in der Regel auf die Wiederherstellung eines ursprünglichen Zustands bezieht, lässt sich dieser Ansatz bei Net Art nur bedingt anwenden, da diese Veränderlichkeit zur Prämisse hat. Annett Dekker bringt diese Problemlage zugespitzt auf den Punkt: „[I]t is not possible to conserve actual net artworks.“⁷³ Erhaltungsbemühungen richten ihren Fokus stattdessen spezifisch auf das, was an einer Arbeit besonders erhaltenswert ist – und wie sich ihre De-facto-Nutzbarkeit unter veränderten Bedingungen fortführen lässt. Einen Orientierungsrahmen hierfür bieten die sogenannten „Variable-Media“-Ansätze, die seit den späten 1990er-Jahren entwickelt wurden, initiiert durch den Medienkunstkurator des New Yorker Solomon R. Guggenheim Museum Jon Ippolito, den Doro Boehme zu diesem Thema interviewte.⁷⁴ Dem Variable-Media-Netzwerk gehören neben dem Guggenheim zahlreiche weiter namhafte Institutionen an, deren gemeinsames Ziel darin besteht, „Werkzeuge, Methoden und Standards zu entwickeln“, um neue Formen zeitgenössischer Kunst- und Kulturproduktion „vor dem Verfall und dem Vergessen zu bewahren.“⁷⁵

Ihr Ausgangspunkt ist die Annahme einer „Variabilität“ des Mediums und damit insbesondere die Idee, dass die technische oder materielle Trägerform einer Arbeit sich im Laufe der Zeit ändern darf oder sogar muss: „[The] variable media paradigm encourages creators to define their work independently from medium so that the work can be translated once its current medium is obsolete.“⁷⁶ Das Konzept der Variabilität geht von einer prinzipiellen Austauschbarkeit von Bestandteilen wie Hard- und Software, Dateiformaten, Betriebssystemen und Netzinfrastruktur aus. Statt über den Originalträger wird Werkidentität über das Verhalten, die Funktion, die Erscheinungsweise und Erfahrung einer Arbeit sowie die künstlerische Intention definiert. Das „Variable Media“-Denken basiert auf der Vorstellung, dass Veränderung als Voraussetzung einkalkuliert ist und Wandel nicht automatisch Verlust bedeutet, sondern eine Bedingung darstellt, um die De-facto-Nutzbarkeit einer künstlerischen Arbeit zu erhalten.

73 DEKKER: *Collecting and Conserving Net Art*, 49.

74 Das Variable Media Network geht auf das Film- und Medienkunstprogramm des New Yorker Guggenheim-Museums zurück, vgl. John G. HANHARDT: „The Challenge of Variable Media“, in: Alain Depocas, Jon Ippolito & Caitlin Jones (Hgg.): *Permanence Through Change. The Variable Media Approach*, New York / Montreal 2003, 7–9, hier 7. Es wurde nach der Gründung von der Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology unterstützt und anschließend zudem von der Allianz „Forging the Future“ gefördert, vgl. Doro BOEHME: „Interview Questions for Jon Ippolito“, undat., [1–2].

75 Variable Media Network: Startseite, <https://variablemedia.net/e/index.html> [28.12.2025].

76 Variable Media Network: „Definition“, <https://variablemedia.net/e/index.html> [28.12.2025].

Vor diesem Hintergrund entwickelte das Variable Media Network neuartige Erhaltungsstrategien wie Migration, Emulation und Reinterpretation für Arbeiten zeitgenössischer (Medien-)Kunst. Auch wenn diese nicht primär aus der Perspektive genuin digitaler Kunst entwickelt wurden, sind sie für Net Art anschlussfähig, weil deren Erhaltung ebenfalls voraussetzt, veränderliche Werkbedingungen zu erfassen: welche technischen Umgebungen und Abhängigkeiten eine Arbeit benötigt, welche Parameter sich im Zeitverlauf ändern dürfen und woran sich ihr „konzeptueller Kern“ festmachen soll. Im Folgenden wird die den anderen Strategien vorausgehende „Aufbewahrung“ als Querschnittsaspekt mitverhandelt, weil sie Grundfragen aufwirft, die alle weiteren Erhaltungsstrategien rahmen.

5.1 Aufbewahrung: Stabilisierung von Komponenten und Umgebungen

Aufbewahrung umfasst als Oberbegriff sowohl die Lagerung physischer Objekte – etwa die zum Abspielen einer Arbeit notwendigen Geräte und Datenträger sowie Begleitmaterialien wie Handbücher, Korrespondenzen und Installationsanleitungen – als auch die Sicherung digitaler Daten. Die Standardstrategie der meisten Museen, um ein Werk aufzubewahren – in seiner ursprünglichen medialen Form, einschließlich jener Hard- und Softwarekomponenten, die für Ausführung und Rezeption einer künstlerischen Arbeit erforderlich sind – ist die Lagerung.⁷⁷ Im Fall der Net Art ist ein physisches Einlagern jedoch in der Regel nicht möglich, da das Werk nicht als abgeschlossenes Objekt vorliegt, sondern in Netzwerkbeziehungen und externe Abhängigkeiten eingebunden ist. Wie Olia Lialina betont, lasse sich Net Art nicht „ins Regal stellen“ oder einfach auf einen Server „umziehen“, weil viele Arbeiten in Zirkulation, Relationalität und Abhängigkeiten bestehen.⁷⁸

Für Net Art von besonderer Relevanz ist die Sicherung nicht nur der rekonstruierbaren digitalen Bestandteile einer Arbeit selbst, sondern auch die Dokumentation ihres Verhaltens und der entsprechenden Laufumgebung. Die „umgebungsorientierten“ Sicherung stellt eine inzwischen etablierte Praxis im Umgang mit Kunst dar, die von digitaler Obsoleszenz betroffen ist.⁷⁹ Hierbei werden nicht nur die netzbasierten Arbeiten selbst gesichert, sondern ergänzend auch deren technische Umgebungen, die relevante Versionen von Betriebssystemen, Anwendungen und Plug-ins zusammenführt und die dokumentiert, unter welchen Konfigurationen eine Arbeit lauffähig war.

Vor dem Hintergrund des hohen Aufwands der Sicherung dynamischer Netzabhängigkeiten, schlägt Dekker vor, diesen Prozess für die Net Art durch nicht-menschliche Ak-

77 Alain DEPOCAS, Jon IPPOLITO & Caitlin JONES: „Variable Media Glossary“ (Lemma „Storage“), in: dies. (Hgg.): *Permanence Through Change. The Variable Media Approach*, New York / Montreal 2003, 123–129, hier 129.

78 Olia LIALINA: „All You Need is Link“, 21. Februar 2017, Erstveröffentlichung auf Russisch, in: *Du Magazine* (2000), <https://rhizome.org/editorial/2017/feb/21/all-you-need-is-link/> [27.12.2025].

79 Entsprechende Verfahren werden etwa in medienkunstbezogenen Institutionen wie dem ZKM in Karlsruhe seit Jahren erprobt. Vgl. ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe: „Konservierung von Medienkunst“, <https://zkm.de/de/themen/konservierung-von-medienkunst> [26.12.2025].

teur*innen wie „Bots“ zu unterstützen und umfassende „Netzwerke der Pflege“ („networks of care“) aufzubauen.⁸⁰ Diese vernetzte, gemeinschaftsorientierte Erhaltungsstrategie operiere vergleichbar mit dem, was Geert Lovink und Ned Rorrter als „Orgnets“ bezeichneten: organisierte Netzwerke, die in Opposition zu kommerziellen Websites der sozialen Vernetzung existierten.⁸¹ In jüngerer Zeit griff Anna Mladentseva Dekkers Gedanken der „Networks of Care“ auf und schlug ein alternatives Modells kollektiver Konservierung vor, das sich gezielt an nicht-institutionelle Akteur*innen wie „Hacker“ oder „Spammer“ richtet.⁸²

Für die Dokumentationspraktiken der JFABC lässt sich festhalten, dass beide Formen der Aufbewahrung von Net Art partiell nachweisbar sind: In der Sammlung wurden zwei iMacs auf dem Softwarestand eines Ausstellungsprojekts aus dem Jahr 2003 eingelagert, die ein Abspielen von CD-ROMs mit auf Flash beruhenden Programmen ermöglichen (Abb. Cover). Zudem bewahrt die JFABC die von den Künstler*innen der Institution übergebenen Datenträger selbst auf. Sowohl lokal als auch über den externen Archivierungsdienst Furl wurde versucht, eine digitale Sicherung anzulegen, welche die Seiten in ihrer Funktionalität langfristig aufrufbar machen sollte. Ergänzend wurden Begleitmedien wie Interviews mit Künstler*innen und Kurator*innen eingelagert.⁸³

Eine systematische Dokumentation des Verhaltens der Arbeiten und ihrer jeweiligen Laufumgebungen erfolgte jedoch – nicht zuletzt aus Ressourcenmangel – nur in begrenztem Umfang. Erhalten hat sich von den an der JFABC aufbewahrten Objekte und Dateien vor allem das, was physisch sammel- und lagerfähig ist; gerade die für Net Art konstitutiven digitalen Inhalte und Relationen wie Links, externe Abhängigkeiten, Umgebungen erwiesen sich als besonders vulnerabel – und markieren den Punkt, an dem nachgelagerte Strategien wie Emulation oder Reinterpretation relevant werden.

5.2 Emulation: Nachbildung historischer Umgebungen

Im Unterschied zur Aufbewahrung zielt Emulation darauf, Erscheinungsbild und Verhalten einer Arbeit in einer simulierten Umgebung erfahrbar zu machen, ohne auf dieselben historischen Geräte oder Systeme angewiesen zu sein.⁸⁴ In den Worten der Entwickler*innen des „Variable-Media“-Ansatzes: „To emulate a work is to devise a way of imitating

80 DEKKER: *Collecting and Conserving Net Art*, 71–98.

81 Ebd., 89.

82 ANNA MLADENTSEVA: *Peer-to-Peer: Toward the Collective Conservation of Net Art*, in: *Electronic Media Review* 7 (2021–2022), <https://resources.culturalheritage.org/emg-review/peer-to-peer-toward-the-collection-conservation-of-net-art/> [28.12.2025].

83 [Doro BOEHME?]: „Net Art at the Joan Flasch Artists’ Book Collection, John M. Flaxman Library, School of the Art Institute of Chicago“, undat., 1–3, hier 2.

84 JON IPPOLITO: „Accommodating the Unpredictable: The Variable Media Questionnaire“, in: Depocas et al. (Hgg.): *Permanence Through Change*, 47–53, hier 51.

the original look of the piece by completely different means.“⁸⁵ Der Fokus verschiebt sich somit vom Erhalt obsoleter Komponenten auf die Rekonstruktion eines funktionsfähigen Gesamtsystems, in dem Betriebssystemumgebungen, Anwendungssoftware, Abhängigkeiten und Konfigurationen jeweils so modelliert werden, dass die Arbeit ihrer historischen Operativität entsprechend rekonstruiert werden kann.⁸⁶

Jeff Rothenbergs vor über zwei Jahrzehnten formulierte Einschätzung, Emulation sei in der digitalen Bestandserhaltung besonders aussichtsreich, weil sie den Fortbetrieb älterer Software ohne dauerhafte Verfügbarkeit der Originalhardware ermögliche, hat sich bestätigt.⁸⁷ Rückenwind erhielt der Ansatz in den letzten Jahren insbesondere durch die Retro-Gaming-Szene, in der Emulatoren breit eingesetzt wurden.⁸⁸ Wie Gerhard Banik hervorhebt, verlangt jedoch auch Emulation dauerhafte Pflege, um „die digitalen Konversionsformen, Kontextinformationen, Anwendungssoftware und Betriebssysteme mit den entsprechenden Dokumentationen zusammenzuspielen, regelmäßig aufzufrischen, und auf jeweils gängigen Informationsträgern zu stabilisieren.“⁸⁹

Obwohl das Variable Media Network in den Archivunterlagen der JFABC aus den Jahren 2000 bis 2009 mehrfach Erwähnung findet, lässt sich der Begriff der „Emulation“ hier nicht nachweisen. Für Net Art lag in den frühen 2000er-Jahren, als viele der Arbeiten erst entstanden, der Fokus zunächst auf Webarchivierung. In diesem Zeitraum kann für viele Arbeiten noch überwiegend von einer Flash-/Browser-Kompatibilität ausgegangen werden, da erst mit dem 2011 von Apple veröffentlichten neuen Betriebssystem „Mac OS X Lion“ Plug-ins von QuickTime nicht länger unterstützt wurden, wodurch viele der von der JFABC dokumentierten Net-Art-Fragmente und -Verlinkungen sich auf neueren Geräten nicht mehr abspielen ließen.

85 DEPOCAS et al.: „Variable Media Glossary“ (Lemma „Emulation“), hier 125.

86 Vgl. ERIC KALTMAN, WINNIE SCHWAID-LINDNER, DREY JONATHAN, ANDREW BORMAN, ALEX GARNETT & LARRY MASINTER (Hgg.): *An Overview of Emulation as a Preservation Method* (CLIR Publication 194), Alexandria, VA, 2025.

87 JEFF ROTHENBERG: „Grahame Weinbren and Roberta Friedman, The Erl King, 1982–85“, in: Depocas et al. (Hgg.): *Permanence Through Change*, 101–107, hier 101; vgl. auch JEFF ROTHENBERG: *Using emulation to preserve digital documents. Technical Report*, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag 2000. Für eine Kritik an Rothenbergs Optimismus bezüglich Emulationsstrategien, vgl. STEWART GRANGER: „Emulation as a Digital Preservation Strategy“, in: *D-Lib Magazine* 6/10 (2000), <https://www.dlib.org/dlib/october00/granger/10granger.html> [28.12.2025].

88 MARK GUTTENBRUNNER, CHRISTOPH BECKER & ANDREAS RAUBER: „Keeping the Game Alive: Evaluating Strategies for the Preservation of Console Video Games“, in: *International Journal of Digital Curation* 5/1 (2010), 64–90.

89 GERHARD BANIK et al.: *Institut für Informationskonservierung. Aufbaustudium Konservierung Neuer Medien & digitaler Information. Vorläufige Konzeption zur Gründung und Aufbau am Studiengang Restaurierung und Konservierung von Graphik, Archiv und Bibliotheksgut*, Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart 2001, 3, zit. nach HUBER: „Über das Sammeln, Erhalten und Vermitteln von Bits und Bytes“, 375.

5.3 Migration: Überführung in neue Formate und Plattformen

Vor dem Hintergrund der zuvor skizzierten Flash-bedingten Fragilität und jener Brüche, die entstehen, sobald Plug-ins, Laufzeitumgebungen oder Browser-Sicherheitsmodelle ihre Unterstützung verändern, rückt die Erhaltungsstrategie der Migration in den Blick. Von Migration wird gesprochen, wenn eine Arbeit in ein neues, zeitgemäßes Medium oder auf eine neue technische Plattform übertragen wird, um ihre De-facto-Nutzbarkeit unter veränderten Rahmenbedingungen zu ermöglichen. Nach einer Definition des Variable Media Network beinhaltet Migration „das Upgrading von Equipment und Ausgangsmaterial.“⁹⁰

In Bezug auf Net Art ist ein praktisches Beispiel die Portierung browserbasierter Arbeiten von veralteten Webtechnologien auf aktuelle Standards, damit diese weiter lauffähig bleiben. Seit den frühen 2000er-Jahren entwickelte sich das Web zunehmend von statischen Seiten hin zu „rich web applications“, die Interaktivität und Bewegung ermöglichen und dabei stark auf Plug-in-Technologien wie Adobe Flash setzten: Nach dem initialen Laden einer Flash-Datei (SWF, Shockwave Flash) ließen sich komplexe Grafiken, Animationen und Interaktionen im Browser weitgehend „nahtlos“ darstellen und ausführen. Inzwischen hat sich die Entwicklung komplexer Webanwendungen von Flash- und anderen Plug-in-Technologien hin zu HTML- und JavaScript-basierten Standards verlagert, die ohne Browser-Plug-ins auskommen.⁹¹ Die Migration einer Flash Net-Art-Arbeit umfasst entsprechend die Übertragung ihrer Logik nach HTML5/JavaScript, die Konvertierung eingebundener Audio- und Videodateien in heute gängige Formate wie MP4 sowie die Anpassung älterer Skripte und Konfigurationen an aktuelle Serverumgebungen, um so die Interaktionsabläufe dem Original so weit wie möglich anzunähern.

Dieses technische „Upgrade“ nimmt unter Umständen in Kauf, dass Aussehen und Anmutung einer Arbeit sich substantiell verändern können.⁹² So werden etwa beim Fehlen der ursprünglich verwendeten Fonts Schriften ersetzt, weichen Farben und Renderings ab, durch ein anderes Timing spielen Audio und Video nicht mehr exakt synchron ab oder es verschieben sich Bildformate. Einen großen Vorteil gegenüber Strategien wie der Emulation, die historische Umgebungen nachbildet, sieht Mladentseva darin, dass Migration Net Art unter Umständen weiterhin im „Live-Web“ zugänglich hält.⁹³ Über „Reverse-Engineering“-Verfahren lassen sich obsolet gewordene SWF-Dateien etwa in

90 DEPOCAS et al.: „Variable Media Glossary“ (Lemma „Migration“), 126.

91 Für eine ausführliche Beschreibung des Übergangs von Flash auf HTML5 am Beispiel des Net-Art-Projekts *Watercouleur Park*, vgl. Lucy BAYLEY, Sarah COOK, Patricia FALCÃO, Chris KING & Pip LAURENSEN: „Net Art Commissions: *Watercouleur Park* 2007, by Qubo Gas“, in: *Reshaping the Collectible: The Lives of Net Art*, Tate Research Publication, London 2023, <https://www.tate.org.uk/research/reshaping-the-collectible/net-art-commissions-artwork-texts/watercouleur-park-2007-qubo-gas> [28.12.2025].

92 DEPOCAS et al.: „Variable Media Glossary“ (Lemma „Migration“), 126.

93 Anna MLADENTSEVA: „Responding to obsolescence in Flash-based net art: a case study on migrating Sinae Kim’s *Genesis*“, in: *Journal of the Institute of Conservation* 45/1 (2022), 52–68, hier 54. DOI: [10.1080/19455224.2021.2007412](https://doi.org/10.1080/19455224.2021.2007412).

Adobe Animate „dekompilieren“, um die zur Herstellung einer Animation verwendeten Skripte zu rekonstruieren und darauf aufbauend ein Update auf aktuelle Web-Standards vorzunehmen.⁹⁴ Wie Mladentseva einräumt, ist dieses Vorgehen sehr arbeitsintensiv, da Elemente einzeln migriert oder neu aufgebaut werden müssen; zugleich kann es für Personen und Institutionen attraktiv sein, die keine eigenen Emulationsumgebungen bereitstellen können.⁹⁵

5.4 Reinterpretation: Festlegung eines „konzeptuellen Kerns“

Die radikalste Form bildet die Reinterpretation: Die Arbeit wird dabei nicht primär als technisch zu stabilisierendes System behandelt, das möglichst „identisch laufen“ soll, sondern als Ausgangspunkt, um ihr konzeptuelles Verhalten – etwa die Interaktionslogik oder Pointe – in eine neue mediale Form zu übertragen.⁹⁶ Reinterpretation bedeutet damit nicht nur die Aktualisierung der ursprünglichen künstlerischen Idee, sondern läuft faktisch auf eine Neuproduktion hinaus, die eine Ausgangsidee in anderer Form neu ausformuliert.⁹⁷

Die Strategie beruht auf der Prämisse, dass es einen konzeptuellen Kern gibt, der sich zumindest teilweise vom materiellen Träger oder konkreten Medium ablösen und in andere Umgebungen überführen lässt. Benjamin Weil konstatiert mit Blick auf „jüngere technisch orientierte Kunst“, man könne „die Arbeit von dem Equipment trennen“: „Die Kunst besteht nicht in der Technik, die es uns ermöglicht, sie wahrzunehmen – obwohl sie sich durch einen technischen Prozess manifestiert.“⁹⁸ Dem „Variable-Media“-Denken liegt entsprechend die Annahme zugrunde, digitale Medien verfügten über „sehr wenig

94 „Dekompilieren“ bezeichnet das (teilweise) Rückübersetzen eines bereits kompilierten Programms in eine Form, die Menschen wieder lesen und bearbeiten können. Beim Kompilieren werden Quelltexte so verarbeitet, dass daraus ein ausführbares Artefakt entsteht – im Fall von Flash typischerweise eine SWF-Datei, die Bytecode, Ressourcen (Grafiken, Sounds) und Strukturinformationen enthält und nur zusammen mit einer passenden Laufzeitumgebung (Flash Player) lauffähig ist. Dekompilierung setzt am fertigen Artefakt an und versucht, aus dem enthaltenen Bytecode und den eingebetteten Ressourcen den ursprünglichen Programmaufbau zu rekonstruieren. Das Ergebnis ist keine perfekte Wiederherstellung des ursprünglichen Quellprojekts, sondern eine rekonstruierte, menschenlesbare Annäherung, die jedoch oft ausreicht, um Logiken zu verstehen, zu dokumentieren oder in andere Formate (z.B. HTML5/JavaScript) zu übertragen, vgl. ebd.; DANIELS: „Reverse Engineering Modernism with the Last Avant-Garde“, 15–62.

95 MLADENTSEVA: „Responding to obsolescence in Flash-based net art“, 54.

96 DEPOCAS et al.: „Variable Media Glossary“ (Lemma „Reinterpretation“), 128.

97 Ein Beispiel ist Olia LIALINAS Net-Art-Arbeit *My Boyfriend Came Back from the War* (1996), eine assoziative Browser-Erzählung, welche die damals neue Möglichkeit nutzte, den Bildschirm in „Frames“ zu teilen und mehrere Seiten als linkbasierte „Montage“ in einer Ansicht zu verschalten. Die Arbeit wurde in zahlreichen Remakes in unterschiedliche technische und mediale Formen übertragen, die Lialina dokumentierte und in Ausstellungen integrierte, vgl. PITA ARREOLA: „Olia Lialina. Interviewed by Pita Arreola“, in: dies. et al. (Hgg.): *Digital Art*, 83–87, hier 84; MERZ AKADEMIE, Blogbeitrag zur Ausstellung *My Boyfriend Came Back From The War. Online since 1996* [15.1.2026], <https://www.merz-akademie.de/en/blog/mbcbftw2016/> [28.12.2025].

98 Benjamin WEIL: „Das Sammeln von digitaler Kunst: Einige museologische Überlegungen“, in: Huber, Locher & Schulte (Hgg.): *Kunst des Ausstellens*, 393–398, hier 394.

Materialität“.⁹⁹ Damit korrespondiert Hubers Aussage, bei Net Art könne „der materielle Träger vollkommen ausgetauscht“ und „die ästhetische Erfahrung des Werkes [...] trotzdem gemacht werden“.¹⁰⁰ Auch der für Net Art konstitutive Quellcode – im Kern Sprache, maschinell interpretierbarer Text – lässt eine Übertragung auf andere Speicher- oder Laufumgebungen zunächst plausibel erscheinen. Daraus folgt jedoch nicht automatisch die Austauschbarkeit des materiellen Trägers bei gleichbleibender Werkidentität.

Einen theoretischen Bezugspunkt für die Reinterpretation und andere Erhaltungsstrategien des Variable Media Network lieferte Mitte der 1980er-Jahre Jean-François Lyotard mit *Les Immatériaux* (1985), indem er Telekommunikationskunst als „immateriell“ konzipierte: als „Zusammenhang von Elementen, die ihrerseits nicht greifbar sind und von Strukturen bestimmt werden, die jeweils nur eine lokal begrenzte Gültigkeit haben“.¹⁰¹ Zugleich hat diese Argumentationsfigur eine längere Vorgeschichte in Debatten der Konzeptkunst seit den 1960er-Jahren: Unter dem Schlagwort der „Dematerialisierung der Kunst“ wurde hier ein Primat der Idee gegenüber dem Material postuliert – verbunden mit der Annahme, dass Materialität und Medialität einer Arbeit je nach Präsentationskontext variieren und kontextspezifische Formen annehmen könnten.¹⁰² Während diese Erzählung für die Konzeptkunst früh als problematische Verkürzung kritisiert wurde, findet sie im Diskurs um Net Art in Teilen eine Fortsetzung und Aktualisierung. So formuliert Tilman Baumgärtel:

The „de-materialization of the object,“ which Lucy Lippard stresses in conceptual art, is carried to its technological end in artistic work with computer networks. While there is still a physical carrier of the message in the conceptual works by Lawrence Weiner, Joseph Kosuth or Jenny Holzer (be it paper, walls or circuit boards with light diodes), in the work with telecommunications and the „universal machine“ computer, it is now only immaterial; information cut up into bits and bytes [...].¹⁰³

Die hier beschriebene Vorstellung von „Immaterialität“ blendet aus, dass Net Art zu ihrer Wahrnehmbarkeit ebenfalls auf konkrete physische Setups angewiesen ist – auf Interface- und Ausgabesituationen, die Erscheinungsweise und Bedeutung einer Arbeit mitbestimmen. Vor diesem Hintergrund ist Reinterpretation keine neutrale Sicherung eines konzeptuellen Kerns, sondern eine kuratorische Setzung, die die Bedingungen und Grenzen dessen sichtbar macht, was überhaupt als Werk-Kontinuität behauptet werden kann.

99 Bruce STERLING: „Digital Decay“, 15: „digital media have very little materiality.“

100 HUBER: „Über das Sammeln, Erhalten und Vermitteln von Bits und Bytes“, 376.

101 Jean-François LYOTARD & Jacques DERRIDA: „Philosophie in der Diaspora. Gespräch zwischen Jacques Derrida und Jean-François Lyotard, moderiert von Thomas Ferenczi, in der Sendereihe ‚Passage du témoin‘ (France Culture, 27.10.1984)“, in: Jacques DERRIDA: *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin 1985, 19–26, hier 25.

102 Lucy LIPPARD & John CHANDLER: „The Dematerialization of Art“, in: *Art International* xii/2 (1968), 31–36; Seth SIEGELAUB & Charles HARRISON: „On exhibitions and the world at large. Seth Siegelau in conversation with Charles Harrison“, in: *Studio International* 178/917 (1969), 202f.; Sol LEWITT: „Paragraphs on Conceptual Art“, in: *Artforum* V/10 (1967), 79–83.

103 BAUMGÄRTEL: „On the History of Artistic Work with Telecommunications Media“, 154.

In der Zusammenschau macht die skizzierte Typologie der Erhaltungsstrategien für Net Art somit zentrale Spannungsfelder sichtbar, in denen sich die Erhaltung bewegt: zwischen historischer Spezifik und gegenwärtiger Nutzbarkeit, zwischen technischer Stabilisierung und unvermeidlichem Wandel sowie zwischen objektbezogenen institutionellen Sammlungsmodellen und prozessualen, verteilten künstlerischen Werkformen. Von den vorgestellten Strategien kam in der Net-Art-Dokumentation der JFABC primär die erste Form der Erhaltung, die Aufbewahrung, zum Einsatz. Dies entspricht dem Fokus der Institution auf Ansätzen zur Webarchivierung im Zeitraum von 2000 bis 2009, in dem die späteren technischen Probleme noch nicht in vollem Ausmaß absehbar waren. Die pragmatischen, teils unkonventionellen Aufbewahrungsmaßnahmen der JFABC korrespondieren grundsätzlich mit dem „Variable-Media“-Denken, auch wenn die einzelnen Strategien in den Unterlagen nicht namentlich ausbuchstabiert werden und die notwendigen Ressourcen fehlten, um sie über verschiedene Formen der Aufbewahrung hinaus systematisch umzusetzen. Insbesondere die geführten Interviews und Begleitmaterialien der JFABC rücken jene Kriterien und Entscheidungsprozesse in den Blick, die zwischen Aufbewahrung, Migration, Emulation und Reinterpretation überhaupt erst wählbar machen – und die Erhaltung damit als kuratorisch-institutionelle Daueraufgabe rahmen.

6 Fazit

Wie Peter Weibel bereits Anfang der 2000er-Jahre unterstrich, ist die Idee einer dauerhaften Sicherung digitaler Kunst ohne institutionelle Kooperation illusionär: Nur „die Macht einer Institution“ könne die notwendige Verstetigung von Infrastrukturen, Zuständigkeiten und Ressourcen überhaupt motivieren.¹⁰⁴ Wo diese Verstetigung ausbleibt, wird Zugänglichkeit fragil. Gerade deshalb ist das Verschwinden von Net Art auch als Folge institutioneller Bedingungen zu verstehen, unter denen Zugänglichkeit hergestellt, organisiert und über die Zeit hinweg aufrechterhalten wird.

Das Fallbeispiel der JFABC ist insofern aufschlussreich, als es die Abhängigkeit von organisatorischen und technischen Rahmenbedingungen exemplarisch sichtbar macht. Dabei ist es weniger als Modell denn als symptomatischer Fall spezifischer institutioneller Bedingungen zu verstehen, der zugleich erkennen lässt, dass andere institutionelle Konstellationen zu anderen Formen der Sicherung und Zugänglichkeit hätten führen können. Es steht für eine hybride Übergangsformation der Dokumentation und Erschließung von Net Art in den 2000er-Jahren, in der Zugang teils über pragmatische, provisorische Maßnahmen – wie die Auslagerung von Verweis- und Sammelstrukturen an eine heute nicht mehr existente externe Plattform – hergestellt wurde. Der nicht erfolgte Ankauf der Arbeiten, durch den sie nicht in den Sammlungsbestand der JFABC eingingen, und ihr späterer Verlust legen die Fragilität dieses frühen Zugangsregimes offen. Überliefert ist heute weniger ein gesicherter digitaler Werkbestand als die Spuren eines Zugriffapparats, dessen digitale Komponenten, wie Verweisstrukturen und Screenshots, sich als besonders vergänglich erwiesen. Überlebt hat vor allem, was materiell fixierbar war – die CD-ROMs und begleitenden analogen Unterlagen.¹⁰⁵

Diese Schwierigkeiten der Sammlungsintegration legen nahe, dass die Erhaltung von Net Art institutionell weniger über Besitz als über Bereitstellung, Pflege und Zirkulation organisiert werden muss. Hierdurch verschwimmt die klassische Trennlinie zwischen Museum und Bibliothek. Jon Ippolito hat diese Konsequenz in der Aussage pointiert, dass Museen sich zukünftig von „sammelnden zu zirkulierenden Institutionen“ wandeln und ihre Ankaufspolitiken so ausrichten müssten, dass Arbeiten „die größtmögliche Zeit öffentlich zugänglich“ sind.¹⁰⁶ Eine solche Perspektive steht jedoch in Spannung zu eta-

104 Peter WEIBEL, zit. nach Josephine BOSMA, Hans Dieter HUBER, Philip POCOCK, Peter WEIBEL & Benjamin WEIL: „Panel VI – Diskussion“, in: Huber, Locher & Schulte (Hgg.): *Kunst des Ausstellens*, 416–427, hier 422.

105 Zur Fragilität digitaler Daten gegenüber „Papierarchiven“, vgl. Julian D. RICHERTS: „Digital Preservation and Access“, in: *European Journal of Archeology* 5/3 (2002), 343–366, hier 343.

106 Jon IPPOLITO: „Nettime-bold why art should be free 2/3: the digital sanctuary“, 12. April 2002, nettime-bold listserv, <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-bold-0204/msg00403.html> [28.12.2025].

blierten institutionellen Praktiken: Während Bibliotheken ihre Bestände kontinuierlich nach Nutzung und Aktualität bewerten und entsprechend auch reduzieren, unterliegt die Deakzession in Museen weiterhin erheblichen institutionellen und ethischen Vorbehalten. In beiden Fällen bleiben Fragen der Ressourcen – von Speicher und Hardware bis hin zur Pflege, Migration und personellem Aufwand – entscheidend dafür, welche Formen der Zugänglichkeit tatsächlich langfristig aufrechterhalten werden können.

Die Aktivitäten der JFABC im Feld der Net Art lassen sich vor diesem Hintergrund als ein frühes Modell lesen, das Zugänglichkeit nicht primär über Besitz, sondern über Dokumentation, Distribution und temporäre Zugriffssicherung herzustellen versuchte. Wie das Fallbeispiel aber auch verdeutlicht, ist die längerfristige Sicherung der De-facto-Nutzbarkeit von Net Art grundsätzlich prekär: Ihre Nutzbarkeit bleibt nur so lange gegeben, wie die jeweiligen Umgebungen stabil verfügbar sind oder sich nötigenfalls rekonstruieren oder so anpassen lassen, dass zentrale Operationen einer Arbeit weiterhin ausführbar bleiben. Langfristige Sicherung erfordert daher kontinuierliche Maßnahmen – einschließlich funktionierender Hardware- und Softwareumgebungen und Formen der Kontextualisierung, die mitüberliefert werden müssen. Erhaltung erscheint in der Konsequenz als dauerhafter institutioneller Aushandlungsprozess. Die JFABC macht diese Logik früh sichtbar: Dort, wo Obsoleszenz auf Dokumentationsroutinen und Zugänglichkeitsansprüche trifft, entscheidet sich, welche Arbeiten der Net Art als Erfahrung überliefert werden können und welche unzugänglich werden.

Nachweise

Archivquellen

School of the Art Institute of Chicago (SAIC), Joan Flasch Artists' Book Collection (JFABC), Institutionsarchiv, unkatalogisierter Bestand „Net Art Info and Correspondence“ (Mappe), o. S., o. D. [2000–2008].

Doro BOEHME: „Interview Questions for Jon Ippolito“, undat., [1–2].

Doro BOEHME: „Interview Questions for Christiane Paul“, undat., [1–2].

Doro BOEHME: „Interview Questions for Mark Tribe“, undat., [1–2].

Doro BOEHME: „Interview Questions for Benjamin Weil“, undat., [1–3].

[Doro Boehme?]: „Utilizing the Joan Flasch Artists' Book Collection's links to Net Art From Your Own Computer“, undat., [1].

[Doro Boehme?]: „Net Art at the Joan Flasch Artists' Book Collection, John M. Flaxman Library, School of the Art Institute of Chicago“, undat., 1–3.

[Doro Boehme?]: „Net-Art Theory research and publication to check periodically“, [2008?], 1–2.

[Doro Boehme?]: „Net artists contacted. Last updated May 23, 2002“, mit Annotationen, 23.5.2002, [1–2].

[Doro Boehme?]: „Web Art Bookmarks at the Joan Flash Artists' Book Collection“, undat., 1–5.

[Lindsay Bosch?]: „Organizing Internet Art at the Joan Flasch Artists' Book Collection“, [2008?], [1–2].

Furl – Your Personal Web File, Ausdruck „Installing a Furl Button“, 13.2.2006, 1.

School of the Art Institute of Chicago (SAIC), Joan Flasch Artists' Book Collection (JFABC), Institutionsarchiv, unkatalogisierter Bestand „Exhibitions“ (Konvolut).

Doro BOEHME: „A Book Is Not A Book Is Not A Book“ (1999).

Doro BOEHME: „Summer Display Series“ (2000/2001).

Doro BOEHME: „Contemporary Art and Celebrity Culture“ (2001).

Doro BOEHME: „The Consistency of Shadows“ (2003).

Doro BOEHME: „Librarians' Books“ (2005).

Doro BOEHME: „Bartkowiaks Best Exhibition“ (2006–07).

Doro BOEHME: „Every Collection is a Selection“ (2007).

Doro BOEHME: „Pass It On_Connecting Contemporary Do-It-Yourself Culture“ (2007).

Doro BOEHME: „Forever 29“ (2008).

School of the Art Institute of Chicago (SAIC), Joan Flasch Artists' Book Collection (JFABC), Institutionsarchiv, un katalogisierter Bestand „Artist Files“.

Artist File Mark Amerika, E-Mail-Korrespondenz und CD-ROMs (2002).

Artist File Young-Hae Chang Heavy Industries, E-Mail-Korrespondenz und CD-ROMs (2001).

Literaturverzeichnis

Janet ABBATE: *Inventing the Internet*, Cambridge / London 1999.

Pita ARREOLA, Corinna GARDNER & Melanie LENZ (Hgg.): *Digital Art: 1960s–Now*, London 2024.

Pita ARREOLA: „Olia Lialina. Interviewed by Pita Arreola“, in: Pita Arreola, Corinna Gardner & Melanie Lenz (Hgg.): *Digital Art: 1960s–Now*, 83–87.

Tilman BAUMGÄRTEL: „On the History of Artistic Work with Telecommunications Media“, in: Peter Weibel & Timothy Druckrey (Hgg.): *Net_condition. Art and Global Media*, Cambridge, MA / London 2000, 152–160.

Lucy BAYLEY, Sarah COOK, Patricia FALCÃO, Chris KING & Pip LAURENSEN: „Net Art Commissions: *Watercouleur Park* 2007, by Qubo Gas“, in: *Reshaping the Collectible. The Lives of Net Art*, Tate Research Publication, London 2023, <https://www.tate.org.uk/research/reshaping-the-collectible/net-art-commissions-artwork-texts/watercouleur-park-2007-qubo-gas> [28.12.2025].

AnneDorothee [Doro] BOEHME: „The Joan Flasch Artists' Book Collection“, in: John McDowall & Chris Taylor (Hgg.): *7th Contemporary Artists Book Fair*, Bradford 2004, 15–20.

Doro BOEHME: „What is It? A Discussion of Virtual Artists' Books“, in: *Art Documentation. Journal of the Art Libraries Society of North America* 19/2 (2000), 36–40, <https://www.jstor.org/stable/27949083>.

Doro BOEHME: „Wie aktiviert man Gedrucktes? Öffentlichkeitsarbeit in der Joan Flasch Artists' Book Collection, eine der Sondersammlungen der Flaxman Library an der School of the Art Institute of Chicago“, in: *AKMB-news* 23/1 (2017), 25–28.

Josephine BOSMA, Hans Dieter HUBER, Philip POCOCK, Peter WEIBEL & Benjamin WEIL: „Panel VI – Diskussion“, in: Huber, Locher & Schulte (Hgg.): *Kunst des Ausstellens*, 416–427.

- Ruth CATLOW & Marc GARRETT: „Build Your Own Art Worlds! Net Art in the 1990s“, in: Arreola, Gardner & Lenz (Hgg.): *Digital Art: 1960s–Now*, 72–82.
- Dieter DANIELS & Gunther REISINGER (Hgg.): *Net Pioneers 1.0. Contextualizing Early Net-Based Art*, Berlin 2013.
- Dieter DANIELS & Gunther REISINGER: „Introduction“, in: dies. (Hgg.): *Net Pioneers 1.0*, 5–13.
- Dieter DANIELS: „Reverse Engineering Modernism with the Last Avant-Garde“, in: Daniels & Reisinger (Hgg.): *Net Pioneers 1.0*, 15–62.
- Annet DEKKER: *Collecting and Conserving Net Art. Moving beyond Conventional Methods*, London / New York 2018.
- Alain DEPOCAS, Jon IPPOLITO & Caitlin JONES (Hgg.): *Permanence Through Change. The Variable Media Approach*, New York / Montreal 2003.
- Alain DEPOCAS, Jon IPPOLITO & Caitlin JONES: „Variable Media Glossary“, in: dies. (Hgg.): *Permanence Through Change*, 123–129.
- Steve DIETZ: „Collecting New-Media Art. Just Like Anything Else, Only Different“, in: Bruce Altshuler (Hg.): *Collecting the New*, Princeton / Oxford 2005, 85–101.
- Steve DIETZ: „Curating Net Art. A Field Guide“, in: Christiane Paul (Hg.): *New Media in the White Cube and Beyond. Curatorial Models for Digital Art*, Berkeley / Los Angeles / London 2008, 76–84.
- Stewart GRANGER: „Emulation as a Digital Preservation Strategy“, in: *D-Lib Magazine* 6/10 (2000), <https://www.dlib.org/dlib/october00/granger/10granger.html> [28.12.2025].
- Rachel GREENE: *Internet Art*, London 2004.
- Stefanie GRÜNANGERL: *Jenseits der Information: Künstlerbücher und ihre Vermittlung in Bibliotheken, Archiven und Museen*, Masterarbeit, Technische Hochschule Köln, 2019, https://publiscologne.th-koeln.de/frontdoor/deliver/index/docId/1505/file/MA_Gruenangerl_Stefanie.pdf [28.12.2025].
- Mark GUTTENBRUNNER, Christoph BECKER & Andreas RAUBER: „Keeping the Game Alive. Evaluating Strategies for the Preservation of Console Video Games“, in: *International Journal of Digital Curation* 5/1 (2010), 64–90.
- John G. HANHARDT: „The Challenge of Variable Media“, in: Alain Depocas, Jon Ippolito & Caitlin Jones (Hgg.): *Permanence Through Change. The Variable Media Approach*, New York / Montreal 2003, 7–9.
- Michael HOLLMANN & André SCHÜLLER-ZWIERLEIN (Hgg.): *Diachrone Zugänglichkeit als Prozess. Kulturelle Überlieferung in systematischer Sicht*, Berlin 2014.
- Hans Dieter HUBER, Hubert LOCHER & Karin SCHULTE (Hgg.): *Kunst des Ausstellens. Beiträge, Statements, Diskussionen*, Ostfildern-Ruit 2002.

- Hans Dieter HUBER: „Über das Sammeln, Erhalten und Vermitteln von Bits und Bytes“, in: Huber, Locher & Schulte (Hgg.): *Kunst des Ausstellens*, 365–380.
- Jon IPPOLITO: „Accommodating the Unpredictable: The Variable Media Questionnaire“, in: Alain Depocas, Jon Ippolito & Caitlin Jones (Hgg.): *Permanence Through Change. The Variable Media Approach*, New York / Montreal 2003, 47–53.
- Jon IPPOLITO: „[Nettime-bold] why art should be free 2/3: the digital sanctuary“, 12. April 2002, nettime-bold listserv, <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-bold-0204/msg00403.html> [28.12.2025].
- Lisa JEVBRATT: „A Stillman Project for the Walker Art Center“, <https://jevbratt.com/stillman/walker/> [28.12.2025].
- Andrea JOOSTEN: „Nachruf auf Doro Böhme (1957–2020)“, in: *Kunst zwischen Deckeln*, 7.4.2020, DOI: [10.58079/m4gh](https://doi.org/10.58079/m4gh) [30.12.2025].
- Eric KALTMAN, Winnie SCHWAID-LINDNER, Drey JONATHAN, Andrew BORMAN, Alex GARNETT & Larry MASINTER (Hgg.): *An Overview of Emulation as a Preservation Method*, Alexandria, VA 2025, <https://www.clir.org/pubs/reports/an-overview-of-emulation-as-a-preservation-method/> [10.2.2026].
- Leonard KLEINROCK: „The Day the Infant Internet Uttered its First Words“, in: *UCLA Computer Science*, 6. April 2011, https://www.lk.cs.ucla.edu/internet_first_words.html [28.12.2025].
- Nicholas LAMBERT: „Internet Art versus the Institutions of Art“, in: Phoebe Adler, Leanne Hayman, Arrate Hidalgo, Dana Saey, Phoebe Stubbs & Nick Warner (Hgg.): *Art and the Internet*, London 2013, 12–17.
- Sol LEWITT: „Paragraphs on Conceptual Art“, in: *Artforum* VI/10 (1967), 79–83.
- Olia LIALINA: „All You Need is Link“, 21. Februar 2017, Erstveröffentlichung auf Russisch, in: *Du Magazine* (2000), <https://rhizome.org/editorial/2017/feb/21/all-you-need-is-link/> [27.12.2025].
- Wolfgang LIESER: „Net Art“, in: ders.: *Digital Art. Neue Wege in der Kunst*, Potsdam 2010, 110–125.
- Jean-François LYOTARD & Jacques DERRIDA: „Philosophie in der Diaspora. Gespräch zwischen Jacques Derrida und Jean-François Lyotard, moderiert von Thomas Ferenczi, in der Sendereihe ‚Passage du témoin‘ (France Culture, 27.10.1984)“, in: Jacques DERRIDA: *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin 1985, 19–26.
- Lucy LIPPARD & John CHANDLER: „The Dematerialization of Art“, in: *Art International* 12/2 (1968), 31–36.
- Heather McNEIL & Bonnie MAK: „Constructions of Authenticity“, in: *Library Trends. Preserving Cultural Heritage* 56/1 (2007), 26–52.
- Armin MEDOSCH, „Interview mit Alexej Shulgin. Balancieren zwischen Kommunikation und Kunst, Ost und West“, in: *Telepolis*, 21. Juli 1997, <https://www.telepolis.de/article/Interview-mit-Alexej-Shulgin-3446054.html> [28.12.2025].

- Merz Akademie, Blogeintrag zur Ausst. *My Boyfriend Came Back From The War. online since 1996*, 15.1.2016, <https://www.merz-akademie.de/en/blog/mbcbftw2016/> [28.12.2025].
- Anna MLADENTSEVA: *Peer-to-Peer. Toward the Collective Conservation of Net Art*, in: *Electronic Media Review* 7 (2021–2022), <https://resources.culturalheritage.org/emg-review/peer-to-peer-toward-the-collection-conservation-of-net-art/> [28.12.2025].
- Anna MLADENTSEVA: „Responding to obsolescence in Flash-based net art: a case study on migrating Sinae Kim’s *Genesis*“, in: *Journal of the Institute of Conservation* 45/1 (2022), 52–68, DOI: [10.1080/19455224.2021.2007412](https://doi.org/10.1080/19455224.2021.2007412).
- Julia MORRISROE: „Introduction“, in: *Subverting the Market. Artwork on the Web*, Ausst.kat. University Art Gallery, Central Michigan University, 28.2.–4.4.2001, Mount Pleasant 2001, o. S.
- NFDI4Culture – Consortium for Research Data on Material and Immaterial Cultural Heritage: „3.6 Digitalisierung“, in: *Grundlagen der digitalen Langzeitarchivierung. Eine Handreichung zur digitalen Langzeitarchivierung aus Perspektive der NFDI4Culture Community*, <https://docs.nfdi4culture.de/ta4-digital-preservation-basics/3-wie-kommen-materialien-in-ein-digitales-langzeitarchiv/3-6-digitalisierung> [28.12.2025].
- Christiane PAUL: „Context and Archive. Presenting and Preserving Net-based Art“, in: Dieter Daniels & Gunther Reisinger (Hgg.): *Net Pioneers 1.0. Contextualizing Early Net-Based Art*, Berlin 2013, 101–120.
- Printed Matter: „George Legrady: An Anecdoted Archive of the Cold War“, <https://www.printedmatter.org/catalog/8001/> [28.12.2025].
- Printed Matter: „John F. Simon Jr.: Mobility Agents“, <https://www.printedmatter.org/catalog/19114/> [28.12.2025].
- Printed Matter: „Pipilotti Rist: Cingvante-Fifty“, <https://www.printedmatter.org/catalog/14394/> [28.12.2025].
- Domenico QUARANTA: „In Between“, in Phoebe Adler, Leanne Hayman, Arrate Hidalgo, Dana Saey, Phoebe Stubbs & Nick Warner (Hgg.): *Art and the Internet*, London 2013, 24–33.
- Julian D. RICHERTS: „Digital Preservation and Access“, in: *European Journal of Archeology* 5/3 (2002), 343–366.
- Jeff ROTHENBERG: „Grahame Weinbren and Roberta Friedman, The Erl King, 1982–85“, in: Alain Depocas, Jon Ippolito & Caitlin Jones (Hgg.): *Permanence Through Change. The Variable Media Approach*, New York / Montreal 2003, 101–107.
- Jeff ROTHENBERG: *Using emulation to preserve digital documents. Technical Report. Koninklijke Bibliotheek*, Den Haag 2000.
- School of the Art Institute of Chicago: „Joan Flasch Artists’ Book Collection“, *School of the Art Institute of Chicago*, <https://www.saic.edu/libraries-special-collections/john-m-flaxman-library/special-collections/joan-flasch-artists-book-collection> [28.12.2025].

Seth SIEGELAUB & Charles HARRISON: „On exhibitions and the world at large. Seth SiegelauB in conversation with Charles Harrison“, in: *Studio International* 178/917 (1969), 202 f.

Julian STALLABRASS: *Internet Art. The Online Clash of Culture and Commerce*, London / New York 2003.

Bruce STERLING: „Digital Decay“, in: Alain Depocas, Jon Ippolito & Caitlin Jones (Hgg.): *Permanence Through Change. The Variable Media Approach*, New York / Montreal 2003, 11–22.

Benjamin WEIL: „Das Sammeln von digitaler Kunst: Einige museologische Überlegungen“, in: Huber, Locher & Schulte (Hgg.): *Kunst des Ausstellens*, 393–398.

Whitney Museum of American Art: „Artport“, <https://whitney.org/artport> [28.12.2025].

ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe: „Konservierung von Medienkunst“, <https://zkm.de/de/themen/konservierung-von-medienkunst> [26.12.2025].

Bildnachweise

Cover: © Regine Ehleiter.

1. © Nachlass Douglas Davis. Courtesy Laura Davis-Chanin.

2. Foto und © Wolfgang Staehle.

3. Foto und © SAIC.

4. Foto Regine Ehleiter (September 2024).

5. Screenshot aus dem Rhizome-Archiv, <https://archive.rhizome.org/digest/?msg=00339> [4.1.2026].

6. Screenshot aus dem Internet Archive: <https://web.archive.org/web/20051124041910/http://furl.net/> [21.5.2026]; © LookSmart, Ltd.

7. © Eva und Franco Mattes.

8. © Lisa Jevbratt.

ACCESS POINTS #12

ACCESS
Kolleg-Forschungsgruppe
Zugang zu kulturellen Gütern
im digitalen Wandel
ZUGANG

NET ART ZWISCHEN ZUGANG UND UNZUGÄNGLICHKEIT

Net Art wollte genuin vernetzte, ortsunabhängig und niedrigschwellig verfügbare Kunst sein. Doch viele Arbeiten der 1990er und frühen 2000er Jahre sind nicht mehr auffindbar, Kontexte und Relationen zerfallen. An der School of the Art Institute of Chicago wurde im Zeitraum von 2000 bis 2009 in der Joan Flasch Artists' Book Collection unter Leitung von Doro Boehme ein Versuch unternommen, Net Art zu archivieren durch das Sichern von Links sowie durch die Herstellung von Zugriffsmöglichkeiten über Bookmarks, lokale Kopien, Datenträger und den externen Archivierungsdienst Furl. Anhand der erhaltenen Materialien treten vier Treiber der Unzugänglichkeit hervor: technische Obsoleszenz, Kontextverlust, institutionelle Passungsprobleme und rechtliche Restriktionen. Strategien zur Sicherung von De-facto-Nutzbarkeit digitaler Kunst müssen mit der Aufbewahrung von Daten und Speichermedien beginnen, erfordern jedoch kontinuierliche Pflege, Migration, Emulation und Reinterpretation.

ISBN: 978-3-69012-012-8

DOI: 10.17879/69868616942

www.accesspoints.eu