

Hans Dieter Huber

Kommunikation in Abwesenheit.

Zur Mediengeschichte der künstlerischen Bildmedien

Vorbemerkung

Eine Mediengeschichte der künstlerischen Druckgraphik erscheint als ein Ding der Unmöglichkeit. Das liegt zum einen daran, daß jedes Medium seine eigene Geschichte, Dynamik und Evolution besitzt. Zum anderen liegt es auch daran, daß mediengeschichtliche Forschungsansätze erst allmählich in den Blickpunkt der Aufmerksamkeit geraten. Will man zuverlässige Aussagen erhalten, müssen erste Trittschritte in ein Gebiet eingebaut werden, in dem noch viel Forschungsarbeit nötig ist. Das Ziel dieses Aufsatzes ist es daher, die Skizze einer Landkarte zu entwerfen, mit deren Hilfe man sich in diesem neuen Territorium bewegen kann. Der Text ähnelt einem Reiseführer durch eine noch zu schreibende Mediengeschichte der künstlerischen Bildmedien, den Gelben Seiten, die Tips und Informationen bereithalten. Er arbeitet im Verlauf der Argumentation mit sieben grundlegenden Unterscheidungen. Sie werden in Form von Thesen formuliert, die allerdings keinen Status deduktiver Axiome, sondern induktiver Verallgemeinerungen besitzen.

1. Man kann drei verschiedene Redeweisen von »Medium« voneinander unterscheiden. Die erste begreift Medium als Mittel, Instrument oder Werkzeug. Dies ist der allgemeinste und umfassendste Medienbegriff¹. In diesem Sinne ist alles ein Medium. Man kann ohne Medien weder denken, wahrnehmen oder handeln. Medien sind zur Kommunikation notwendig. Kommunikation kann nicht ohne ein Medium stattfinden. Dieser erste Medienbegriff betrifft vor allem die Produktion von Bildmedien als die Bedingung der Möglichkeit von Kommunikation. Die zweite Redeweise von Medien meint den Begriff des technischen Mediums². Hier sind vor allem Fragen der künstlichen Medien wie Photographie, Presse, Radio oder Fernsehen angesprochen. Es ist der Medienbegriff der Kommunikationssoziologie und der Kommunikationsforschung. Dieser Begriff wird hier kaum Verwendung finden, weil er für die angeschnittene Fragestellung wenig ergiebig erscheint. Denn Holzschnitt, Kupferstich, Lithographie etc. sind in diesem Sinne alle technische Medien, da sie einer bestimmten technischen Logik folgen und in ihrer Produktion einer spezifischen Materialität unterliegen. Eine dritte, in der Medientheorie verbreitete Redeweise versteht unter Medien vor allem Massenmedien³. Hier stehen vor allem Fragen der Verbreitung, der Ökonomie und der Mediensoziologie im Vordergrund des Interesses. Alle drei Verwendungsweisen haben ihre Berechtigung und ihren Sinngehalt. Man sollte allerdings darauf achten, welche Redeweise von Medium gerade Verwendung findet.

2. Alle reproduktiven Bildmedien benutzen eine einfache Differenz zwischen zwei Werten zur Erzeugung ihrer Zustände bzw. zur Konstruktion ihrer Formen. Unterscheidungen werden dabei als Zwei-Seiten-Formen verstanden, von denen die eine Seite durch das Medium bezeichnet und als marked space hervorgehoben wird⁴. Die andere Seite derselben Unterscheidung läuft als unbezeichnete Seite, als unmarked space mit durch. Bei den Hochdruckmediensystemen ist es die Einheit der Differenz zwischen erhabenen und vertieften Oberflächen, die als zwei Seiten ein und derselben Unterscheidung auftreten kann. Die erhabene Linie des Holzschnittes, die Kontakt mit dem Papier hat, kann nur durch ihre andere Seite, den vertieften unmarked space, gewonnen werden. In den Mediensystemen des Tiefdrucks wird dieselbe Einheit der Differenz verwendet. Der Unterschied besteht jedoch darin, daß die vertieften Oberflächen als marked space, als bezeichnete Innenseite der gestochenen oder geätzten Form, markiert werden. Die erhabenen Teile werden poliert und von jeglichen Markierungen gereinigt. Sie werden somit als unmarked space, der simultan als Außenseite der Form im Druck mit durchläuft, ausgeblendet.

Bei den Flachdrucksystemen ist die Einheit der verwendeten Differenz eine chemische, nämlich der Unterschied zwischen Wasser abstoßenden und Wasser anziehenden Oberflächen. Sie ist die einzige Primärunterscheidung, mit der die Lithographie und ihre Ableger wie der Offsetdruck operieren. Denn zwischen Wasser abstoßenden und anziehenden Partien gibt es keinen dritten, übergänglichen Zustand. Beim Siebdruck besteht die verwendete Einheit der Unterscheidung in der Differenz zwischen durchlässig und undurchlässig. Auch hier gibt es keinen dritten Zustand, außer in den Unschärfen des visuellen Systems eines Beobachters oder in der Verwendung medialer Störungen wie ungleichmäßiger Farbauftrag mit der Rakel. Beim Computer ist die zentrale, verwendete Unterscheidung diejenige zwischen einem Zustand, bei dem Strom fließt und einem Zustand, bei dem kein Strom fließt, d. h. zwischen 1 und 0⁵. Die binäre Codierung des elektronischen Mediums kennt wie alle anderen Bildmedien keinen dritten Zustand, keine Übergänglichkeit zwischen der bezeichneten und der unbezeichneten Seite der Unterscheidung. Übergänglichkeiten und Kontinua entstehen erst als Unschärfen in der Diskriminationsfähigkeit des visuellen Systems eines Beobachters. Das Korn der Lithographie, der Aquatinta, der Vernis-Mou-Radierung, der Photographie oder der RGB-Punkte des Bildschirms sind alle – auf einer bestimmten Makroebene betrachtet – diskret und eindeutig abgegrenzt. Erst durch Auflösung, Überlagerung und Auslöschung von Differenzen entstehen im kognitiven System des Beobachters kontinuierliche Übergänge.

3. Es muß zwischen Mediensystemen, Medienverbänden und Einzelmedien unterschieden werden. Malerei ist nämlich beispielsweise kein Medium, sondern ein Mediensystem, das so verschiedene und komplexe Einzelmedien wie Fresko, Ölmalerei, Gouache, Enkaustik oder Aquarell umfaßt. Das Mediensystem der Druckgraphik umfaßt so heterogene Einzelmedien wie Holzschnitt, Linolschnitt, Kupferstich, Radierung, Lithographie, Siebdruck, Offset und viele andere mehr. Hinzutritt als dritte Unterscheidung der Begriff des Medienverbundes, in dem unterschiedliche Mediensysteme wie Bild und Text bzw. Personen aus verschiedenen Medienbereichen strategische Bündnisse eingehen, um ihre Produkte besser verbreiten zu können.

So ist z. B. die Zusammenarbeit des Buchverlegers Anton Koberger mit Nürnberger Künstlern wie Michael Wolgemut, Wilhelm Pleydenwurff oder Albrecht Dürer in »Der Heiligen Leben« von 1488⁶ oder der Schedel'schen Weltchronik von 1493⁷, von großer mediengeschichtlicher Bedeutung. Anton Koberger war der erste Großunternehmer des Druck-, Verlags- und Buchhandelsgewerbes⁸. Er besaß eine große Druckerei mit 24 Pressen und beschäftigte bis zu hundert Mitarbeiter, die bis 1500 etwa 250 Bücher auf den Markt brachten. Koberger unterhielt ein Handelsnetz mit festen Niederlassungen in ganz Europa. Er vergab Druckaufträge an andere Offizinen, da seine eigenen Kapazitäten oft nicht mehr ausreichten und übernahm Bücher fremder Drucker in seinen Vertrieb⁹.

Ferner findet man in der Druckgraphik eine arbeitsteilige Spezialisierung. Der innovative Künstler ist mit dem Entwerfen und »Reißen« der Vorlagen befaßt (›invenit‹), während ein eigens ausgebildeter Holzschneider oder Stecher für die Ausführung der Druckplatte (›sculpit‹ oder ›excudit‹) verantwortlich zeichnet¹⁰. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts und zu Anfang des 18. Jahrhunderts differenziert sich dieses System von Arbeitsteilung im Zusammenhang mit der Reproduktionsgraphik noch einmal aus, indem es um den sog. Umzeichner (›delineavit‹) erweitert wird, der etwa Gemälde in eine erste Schwarz-Weiß-Vorzeichnung umsetzt, von der aus sie dann vom Stecher gestochen werden kann. Eine solche Arbeitsteilung kann allerdings manchmal auch mißlingen. Dies läßt sich an dem frühesten Holzschnitt von Albrecht Dürer, dem Hl. Hieronymus in der Studierstube, beobachten. Er erschien 1493 als Titelholzschnitt zur Buchausgabe der Episteln des Hl. Hieronymus anlässlich Dürers Aufenthalt in Basel bei Nikolaus Kessler¹¹. Der Holzschneider hat sowohl die erzählerische Struktur wie die räumliche Gesamtkomposition Dürers in eine additive Summierung flacher Einzelelemente verwandelt. In einer Mediengeschichte der Bildmedien wird man immer wieder mit marktstrategischen Phänomenen wie Medienverbänden, Mediensystemen und Einzelmedien konfrontiert, die sorgfältig voneinander unterschieden werden müssen.

Die Anfänge des frühen Kupferstiches liegen ebenso im dunklen wie diejenigen des Holzschnittes. Der Kupferstich ist einige Jahrzehnte später als der Holzschnitt, etwa um 1430, entstanden¹². Die ersten Blätter stammen aus der Gegend des Oberrheins. Am Anfang gibt es ebenso wie im Holzschnitt nur Notnamen: Meister des Bileam, Meister des Todes Mariae, Meister der Berliner Passion. Die früheste Datierung eines Kupferstiches gehört zu einer in Berlin aufbewahrten Passionsdarstellung und trägt das Datum 1446. Allen frühen Meistern ist einerseits ihre Anonymität sowie andererseits ihre enge Beziehung zum Goldschmiedehandwerk gemeinsam. Die Technik des Aufrillens und Gravierens mit einem Stichel ist dem Goldschmiedehandwerk ebenso geläufig gewesen wie das Punzieren mit Stempeln. Selbst Künstler wie der Meister E.S., Martin Schongauer (116 Stiche) und Israhel van Meckenem (570 Blätter) kamen ganz offensichtlich aus dieser Handwerkstradition. Auch Albrecht Dürer stammte aus einer Familie, die Jahrhunderte das Goldschmiedehandwerk betrieben hatte.

Aber erst mit Albrecht Dürer und seinen frühen Meisterstichen gelangt das Medium des Kupferstichs zu einer neuen, technischen Perfektion. Es geht nicht mehr um die vervielfältigende Reproduktion anderer Medien wie Statuen, Gemälden oder Zeichnungen, sondern um eigene Erfindungen, die speziell für dieses Medium geschaffen und verbreitet wurden. Dürer ist weniger an den Reproduktionsmöglichkeiten des Mediums interessiert, als an den Chancen, seine virtuoson Erfindungen und kühnen Innovationen auf einer breiten Basis vertreiben und verbreiten zu können. Die druckgraphischen Zyklen wie die Apokalypse, die Große Passion, die Kleine Passion, die Kupferstichpassion und das Marienleben wurden daher 1511 auch als gebundene Ausgaben mit einem Vorwort des Nürnberger Mönches Benedictus Chelidonus von Dürer selbst im eigenen Verlag verlegt und über den Buchmarkt vertrieben. Dürer nutzte auf geschickte Weise verschiedene Medienstrategien. Seine Blätter waren ebenso über Straßenhändler wie über den Buchhandel zu beziehen. Die Mediengeschichte der Druckgraphik ist daher eng mit der Geschichte des Buchmarktes verschränkt.

Die Druckgraphik verbreitete sich in rasanter Geschwindigkeit über Europa. Bereits zwei Jahre nach der Entstehung von Dürers Kupferstich Adam und Eva von 1504 kann man nachweisen, daß der italienische Kupferstecher Marcantonio Raimondi aus Bologna dieses Blatt kannte, da er verschiedene Dürersche Elemente wie das Täfelchen mit dem Monogramm und den Schnüren sowie die Art der Körpermodellierung in seinem Kupferstich Apollo, Hyakinthos und Amor von 1506 übernahm¹³. Giorgio Vasari kolportiert in seinen Künstlerviten die Geschichte, daß »alcuni fiaminghi«, also entweder einige Niederländer oder einige Deutsche, mit Holzschnitten und Kupferstichen Albrecht Dürers nach Venedig gereist waren¹⁴. Als Raimondi diese

Holzschnitte, die auf der Piazza San Marco zum Verkauf auslagen, entdeckte, gab er dafür sein gesamtes von Bologna mitgebrachtes Geld aus. Es muß sich offenbar um die Holzschnittfolge des Marienlebens gehandelt haben. Denn er reproduzierte die bis dahin entstandenen 17 Blätter sogleich als Kupferstiche¹⁵, wobei er sogar das Monogramm Dürers mitkopierte, was dieser ihm – nach einer Anekdote Vasaris – allerdings zu untersagen versuchte¹⁶. Im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit taucht also das Phänomen der Raubkopie auf, mit der sich Geld verdienen läßt. Dies führt im Buchhandel sehr schnell zum Erlaß von Privilegien zum Schutze der Ausgaben und Editionen vor unerlaubtem Nachdruck¹⁷.

Viele Künstler wie Raffael, Veronese u.a. besaßen druckgraphische Blätter von Dürer und arbeiteten verschiedene Motive in ihre eigenen Arbeiten ein. Die schnelle Verbreitung ihrer Drucke in Europa sicherte die breite Rezeption des Werkes und führte zur Stabilisierung ihres Ruhmes. Umgekehrt läßt sich ebenfalls nachweisen, daß Dürer zeitgenössische, italienische Kupferstiche gekannt hat: die Tarocchi aus Ferrari¹⁸, Pollaiuolos Kampf nackter Männer von 1470, den Raub der Sabinerinnen, da es hierzu eine Teilkopie Dürers gibt¹⁹, Andrea Mantegnas Bacchus mit Silen, von dem er bereits 1494 eine Teilkopie anfertigte²⁰, sowie sein Kupferstich Kampf der Meeresgötter²¹. Alles dies spricht für eine außerordentlich schnelle Verbreitung dieser neuen Medien über ganz Europa.

4. In einem mediengeschichtlichen Ansatz lassen sich mindestens drei verschiedene Teilsysteme voneinander unterscheiden: Produktions-, Distributions- und Rezeptionsfelder von Einzelmedien. Im Falle der künstlerischen Bildmedien ist die Geschichte der Produktion am besten untersucht worden, während wir über Distributions- und Rezeptionsfelder beispielsweise von Photographien oder Lithographien erst in Ansätzen wissen²². Rezeptionsgeschichte und Distributionsgeschichte sind daher die am schwierigsten darzustellenden und unbekanntesten Verteilungssysteme der künstlerischen Bildmedien.

Durch die schnelle Dissemination der Druckgraphik in Europa entsteht eine neue Rezeptionsgeschwindigkeit. Die Bewegungen verschieben sich von der Wanderschaft der Personen zur Wanderschaft der Bilder und Texte. Während im Mittelalter die Künstler nach ihrer Gesellenprüfung auf Wanderschaft gingen, können sie nun, zu Beginn der Neuzeit, sesshaft bleiben und vor Ort ein internationales Netzwerk sozialer Beziehungen aufbauen. Die Bilder der Welt gelangen in Form von Holzschnitten und Kupferstichen in ihre Werkstatt. Dadurch ist eine größere Aktualität und Vertrautheit der Künstler mit den führenden Strömungen ihrer Zeit möglich. Während man im Mittelalter z. B. in der Kathedralgotik erhebliche Zeitverzögerungen von oftmals 100 Jahren zwischen verschiedenen Ländern in der Rezeption der neue-

sten Innovationen beobachten kann, schrumpfen diese Zeitverschiebungen auf eine Differenz von zwei bis zehn Jahren zu Beginn des 16. Jahrhunderts zusammen. Die weite Verbreitung der Druckgraphik führt also zu einer erheblichen Beschleunigung der Innovation und zu einer Gleichzeitigkeit der Stilentwicklung.

Erheblich verbesserte Kurierdienste und die Einführung eines internationalen Postnetzes durch die Thurn und Taxis'sche Post im Jahre 1516²³ differenzieren das Kunstsystem und seine Kommunikationen dermaßen aus, daß eine neue Form der Selbstbeobachtung und Selbstreflexion in den Werken selbst und in den nun vermehrt auftretenden Kunsttraktaten entsteht. Eine neue Form von medialer Präsenz entsteht. Die Druckgraphik ermöglicht die Kommunikation von Abwesenheit. Mit ihrer massenhaften und vor allem schnellen Verbreitung verselbständigt sich das gerade im Entstehen begriffene Kunstsystem in einem neuen, evolutionären Schub. Die zunehmende operative Schließung der Systemoperationen führt dazu, daß die Kommunikationen stärker systemintern gehandhabt werden als über die Systemgrenzen hinweg. Die dadurch entstehende Trennung zwischen Künstlern und Handwerkern wird immer stärker. Es gibt immer wieder Versuche der Handwerkszünfte, gegen diese Trennung gerichtlich vorzugehen. Alle heute bekannten Verfahren gehen aber zugunsten der Künstler aus²⁴.

Mit der schnellen Verbreitung der Druckgraphik entstehen ferner ganz neue Formen von Intermedialität²⁵. Der Einfluß der Kupferstiche des Meisters E.S. oder Martin Schongauers auf die deutsche Bildhauerkunst der Spätgotik, insbesondere der Kunst Tilmann Riemenschneiders oder Veit Stoß ist hinlänglich bekannt und ausführlich beschrieben worden²⁶. Über die verschiedensten Mediensysteme hinweg waren druckgraphische Blätter von wesentlicher Relevanz für die Einführung neuer künstlerischer Stilformen und die Veränderung bestehender Formsysteme und -traditionen.

5. Neue Bildmedien wurden weder von den Künstlern der jeweiligen Zeit erfunden noch für einen speziellen künstlerischen Gebrauch entwickelt. Meist war es der Gedanke, schneller, billiger und höhere Auflagen produzieren und verbreiten zu können, der die Erfinder in der Entwicklung der technischen Voraussetzungen neuer Mediensysteme antrieb. Eine mediale Ökonomie der Mittel diktierte die Bedingungen und Möglichkeiten der neu entstehenden Bildmedien. Man kann dies differenziert für jedes Einzelmedium nachweisen. Der künstlerische Gebrauch ist daher ein abgeleiteter, nachträglicher Gebrauch. Das Interesse der Künstler an den Bildmedien fällt mit dem neu entstandenen und gewachsenen Begriff und Selbstbewußtsein des Künstlers als Künstler zusammen²⁷.

Druckgraphische Verbreitungsmedien sicherten ihren Ruhm und die Verbreitung ihrer Ideen und Werke und verhalfen ihnen auf diese Weise zu einer neuen Form

von Medienpräsenz. Die erste Generation von Künstlern, die davon profitierten, waren Dürer, Raffael und Michelangelo, deren Werke durch Stiche eine enorme, bis dahin nicht gekannte Verbreitung fanden. Die Künstler differenzierten und verfeinerten die Formensprache der Bildmedien. Sie ersetzten die alte handwerkliche Auffassung von Druckgraphik durch ein neues künstlerisches Gesamtverständnis. Eine innovative und überzeugende Einheit von technischer Perfektion, medialem Gespür und erzählerischer Erfindungsgabe zeichneten die Blätter von nun an aus. Die Geschicklichkeit und Begabung der Künstler ließen die Möglichkeiten, die die einzelnen Medien boten, erst richtig sichtbar werden. Mit ihren Arbeiten setzten sie neue Qualitätsmaßstäbe. Mediengeschichtlich stellen sich an diesem Punkt zwei verschiedene Fragen. Zum einen geht es darum, inwieweit die Künstler durch ihre unterschiedliche Herangehensweise die sozialen Teilsysteme der Produktion, Distribution und Rezeption von Druckgraphik verändern konnten. Es gilt daher, die spezifische Differenz des künstlerischen Gebrauches gegenüber den anonymen Alltagsblättern herauszuarbeiten. Zweitens stellt sich die Frage, wie der Übergang von einem anonymen, alltäglichen Gebrauch zu einer Kunstproduktion mit dem Namen eines Autors und einer Signatur zu verbinden ist²⁸.

Während es in Malerei, Architektur und Skulptur um 1400 längst üblich war, ein Werk einem Autor zuzuordnen und damit eine eindeutige Referenz zu etablieren, gibt es in der Frühphase von Holzschnitt und Kupferstich keine Namen und Autoren. In einem zweiten Stadium tauchen Jahreszahlen auf den Blättern auf: 1418 auf dem Holzschnitt einer Holländischen Madonna, 1428 auf einem Süddeutschen Christophorus²⁹. In einer dritten Phase tauchen dann Monogramme auf: Meister I.B., Meister E.S., Meister L.Cz., Meister B.M., Meister A.G., Meister P.M., Monogrammist C.B. Es ist jedoch nicht gelungen, ihrer Persönlichkeiten namhaft zu werden. Dann tauchen zwischen 1470 und 1480 die ersten Namen auf. Durch die Signatur des Blattes und den Namen des Autors entsteht eine Kette von Referenzen, die von anonymen Blättern über Notnamen, Monogramme bis hin zu Entwerfern, Zeichnern und Stechern die Urheberfrage eindeutig in den Blättern selbst verankert. Parallel dazu entsteht eine Diskussion um die Authentizität der Drucke, die durch Raubkopien und Nachstiche in Frage gestellt waren. So stellt Martin Luther 1495 seinen Schriften eine Warnung an die räuberischen Nachdrucker voran³⁰. In Nürnberg wird 1525 der unerlaubte Nachdruck seiner Werke durch ein Privileg verboten. Die Privilegien der Herrscher sind bis in das 19. Jahrhundert hinein der einzige, allerdings sehr mangelhafte Schutz gegen Nachdruck und Raubkopien, da sie nur für das jeweilige Herrschaftsgebiet des erteilenden Landesherrn gelten³¹.

6. Jedes neu installierte Bildmedium versucht zunächst, das vorhergehende zu imitieren und nachzuahmen³². Getreu der Ansicht, das neu erfundene Medium könne dasjenige, was die bisherigen nur mühselig und nur unter großem Aufwand erreichen konnten, schneller, billiger und besser reproduzieren, richtet sich meist in den ersten 30 bis 50 Jahren der Einführung neuer Mediensysteme in die Gesellschaft die Aufmerksamkeit der Produzenten auf die reproduktiven Fähigkeiten dieser Systeme. Erst durch das Auftreten von Fehlern, technischen Problemen und medialen Störungen wie Ausfällen, Lücken oder Druckfehlern entsteht ein neues Bewußtsein für die Bedingungen und Möglichkeiten des neuen Mediums. Erst über die Reflexion der Störung und ihren Einbau als Selbstreferenz, als Bezugnahme auf sich selbst, gelingt es den Bildmedien, einen Zugang zu entwickeln, der von der spezifischen Materialität des eigenen Mediums ausgeht und nicht von den reproduktiven Fähigkeiten fremdreferentieller Imitationen³³. Ab diesem Zeitpunkt, den man als mediale Selbstreferenz bezeichnen könnte, differenzieren sich spezifische, auf das jeweilige Medium zugeschnittene Gebrauchsweisen heraus, die zu einer Autonomisierung des Mediensystems führen.

Der Einblattholzschnitt reproduziert in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts Andachtsbilder, Glasfenster, Email- und Goldschmiedearbeiten sowie Holzsulpturen. Seine Erfindung korreliert mit der Erfindung des Buchdrucks um 1440. Die Voraussetzungen liegen mediengeschichtlich in der Herstellung und Verbreitung des Papiers, das sich langsam von China (105) über die Seidenstraße (750) nach Damaskus (10. Jh.), Venedig und von dort aus weiter nach Nordeuropa ausbreitete³⁴. Bereits 1223 wird in Venedig nachweislich das erstmalig Papier benutzt³⁵. 1390 gründet der Nürnberger Patrizier Ulman Stromer vor den Toren der Stadt die erste Deutsche »Hadernmühle« (Papiermühle)³⁶. Seine massenweise und im Vergleich zur Pergamentherstellung wesentlich billigere und schnellere Produktion bildete eine wichtige Voraussetzung für die beginnende Ökonomie des Buchdrucks und des Holzschnittes. Verschiedene Abarten und Varianten des Hochdrucks im 15. Jahrhundert wie Schrotschnitt, Weißlinienschnitt, Teigdruck oder Metallschnitt zeigen³⁷, daß es nicht um das Material Holz oder Metall ging, sondern um die Frage, wie man die Einheit der Differenz zwischen erhabenen und vertieften Stellen als ein System von Unterscheidungen optimal medial handhaben und einsetzen konnte. Dabei setzte sich das Holz als materieller Träger durch, weil es in Bezug auf die Organisation der Hand beim Schneiden am einfachsten zu bearbeiten war.

Die ersten Holzschnitte waren sog. Einblattholzschnitte, die zwischen 1400 und 1550 als Einzelblätter in Schwarzlinienhochdruck hergestellt wurden. Es handelte sich um anonyme Alltagsproduktionen. Private Andachtsbilder wurden handkoloriert und erlaubten es den Menschen, sich in ihren privaten Räumen mit Bildern zu um-

geben. Sie waren von Büchern und Texten unabhängig und manchmal mit der Hand oder mittels Schablonen koloriert. Ihre Themen waren fast ausschließlich religiöser Natur. Diese Blätter tauchen zuerst in alpenländischen und bayrischen Klöstern auf. Sie zählen heute, nachdem sie lange Zeit in ihrem Rang unterbewertet wurden, zu den bewundertsten Leistungen linearer Ausdrucksgraphik. Es gibt heute noch etwa 3400 erhaltene Exemplare.

Man weiß sehr wenig über die spezifisch medialen Produktionszusammenhänge des frühen Einblattholzschnittes. Die Holzschnittechniken zirkulierten in sehr unterschiedlichen, sozialen Berufsgruppen: den Spielkartenmachern, den Zeugdruckern, den Andachtsbildchenmalern und den sog. Briefmalern, aber auch den Buchdruckern und Verlegern. Für die Frage, ob Kartenmacher die Erfinder des Holzschnittes waren, ist die Frage nach dem Auftauchen des Kartenspiels in Europa von Bedeutung. Die ältesten, verlässlichen Nachrichten stammen aus Florenz 1377 und Viterbo 1379, wo das Kartenspiel als »neuerdings eingeführt« beschrieben wird³⁸. Die ersten berufsmäßigen Kartenmaler in Deutschland lassen sich 1392 in Frankfurt/M., 1402 in Ulm, 1414 in Nürnberg und 1418 in Augsburg nachweisen. Die ältesten gedruckten Spielkarten sind diejenigen des Meisters der Spielkarten. Es sind gleichzeitig die ältesten bekannten Kupferstiche, die um 1440 gefertigt wurden³⁹.

Als unmittelbarer Vorläufer des Einblattholzschnittes in technischer Hinsicht muß der sog. Zeugdruck gelten, das Bedrucken von Textilien mit Hilfe von Holzmodeln. Der älteste erhaltene, europäische Zeugdruck ist die sog. Sittener Tapete, die wahrscheinlich in Oberitalien nach 1350 entstanden ist. Man kann annehmen, daß sich die europäische Zeugdrucktechnik aus der frühen Textilherstellung Italiens mit ihren Zentren Lucca und Venedig nach Deutschland und in andere Nachbarländer ausbreitete.

Sicherlich steht in technischer Hinsicht das bereits dem 14. Jahrhundert geläufige Zeugdruckverfahren hinter dem ersten Auftreten des Holzschnittes. Aber das erklärt nicht dessen neue Funktion und rasche Verbreitung als ein Schlüsselmedium des 15. Jahrhunderts. Als wichtige gattungsgeschichtliche Wurzel müssen die bereits im 14. Jahrhundert weit verbreiteten, kleinen gemalten Andachtsbildchen gesehen werden. Diese für die private Andacht gemalten Bildchen haben ihren Ursprung auf der einen Seite im Frömmigkeitsleben der Klöster und auf der anderen Seite im Devotionalienhandel der Wallfahrtsorte. Diese kleinen Andachtsbildchen, die von Funktion und Ikonographie her gesehen, die unmittelbaren Vorläufer des Mediums Einblattholzschnitt waren, wurden in Klöstern, meist von Nonnen, angefertigt. Im mystischen Schrifttum der Zeit werden Andachtsübungen vor kleinen Andachtsbildchen empfohlen und der Tausch, das Verschenken und Verleihen solcher Bilder propagiert⁴⁰. Interessant ist hierbei, daß es wohl einen regelrechten

Markt für solche Andachtsbilder gab, in den dann der Einblattholzschnitt als billigere und schneller verbreitbare Variante einstieg. Die Drucke wurden auf Jahrmärkten, an Ständen und Wallfahrtsorten verkauft. Er war also ein stets verfügbares, ökonomisches Speichermedium erfunden, das lagerbar war und von dem je nach Nachfrage neue Exemplare gedruckt werden konnten⁴¹.

Erst mehrere Jahrzehnte später kann man die ersten Reflexionen über das Medium selbst beobachten, die vor allem über den Einbau medialer »Störungen« und »Fehler« laufen. Erst sie begründen nach und nach die ästhetische Autonomie des Mediums. So beginnt der Augsburger Buchdrucker Erhard Ratdolt schon in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts mit Farbdrucken von bis zu drei verschiedenen Holzstöcken zu arbeiten⁴². Der Schweizer Künstler Urs Graf experimentiert in der Folge mit dem Weißlinienschnitt, einer Fehlanwendung des Holzschnittverfahrens. Ugo da Carpi und Hans Burckmayr entwickeln den Clair-Obscur-Schnitt, der eine Verbindung aus Schwarzlinienschnitt, Tonplattendruck und Weißlinienschnitt darstellt. Künstler verfeinern in dieser experimentellen Phase zu Beginn des 16. Jahrhunderts die technische Perfektion des Mediums bis zur Vervollkommnung. In der Zeit nach Dürer läßt sich nur noch ein geringes Innovationspotential beobachten, eher wieder eine Abnahme der künstlerischen Fähigkeiten. Erst durch Thomas Bewicks Verfahren des Holzstichs um 1800 wird dem Holzschnitt noch einmal eine letzte technische Vervollkommnung abgerungen. Aber zu dieser Zeit ist die Konkurrenz durch Lithographie und Photographie bereits so groß, daß dem Holzstich nur noch eine marginale mediengeschichtliche Bedeutung im System der Kunst zukommt.

Der Kupferstich in den nordischen Ländern versucht am Ende des 15. Jahrhunderts zunächst, die Handzeichnung und den Holzschnitt zu imitieren. In Italien wird er sowohl zur Reproduktion von antiken Statuen als auch von Gemälden und Zeichnungen italienischer Meister eingesetzt. Erst sehr spät, bei Claude Mellan, wird die eigene Medialität und Selbstreferenz zu einem Thema der Darstellung. Die Ätzzradierung wird sich erst durch die Akzeptanz von Rostflecken und Ätzfehlern, typischen medialen Störungen, ihrer basalen Selbstreferentialität bewußt. Bei Hercules Seghers findet man dann um 1600 die ersten Blind- und Flächenätzungen.

Nach der Erfindung der Lithographie durch den Münchner Alois Senefelder im Jahre 1796 entwickelte sich sehr schnell ein Interesse der Künstler an diesem neuen Medium. Das mag unter anderem daran gelegen haben, daß es über drei Jahrhunderte hinweg äußerst schwierig gewesen war, Kreidezeichnungen oder Tuschelavierungen zu imitieren. Aquatinta, Schabkunst und Crayonmanier waren technisch äußerst aufwendig und schwer zu produzieren. Die Lithographie bot dagegen eine einfachere, zuverlässigere, mit dem Umdruckpapier zum erstenmal

seitenrichtige Wiedergabe und schnelle Reproduktionsmöglichkeit. Bereits im Jahre 1800, als Philipp André und Alois Senefelder nach London reisten, um dort ihre Erfindung vorzustellen, begann der Schweizer Conrad Gessner, künstlerisch auf den Stein mit Kreide zu zeichnen, was auch Benjamin West, den damaligen Präsidenten der Royal Academy veranlaßte, zwei Blätter in Kreidetechnik herzustellen⁴³. In der Photographie kann man bereits bei einem der ersten Pioniere, bei Nicéphore Niepce, die erhöhte Aufmerksamkeit für die reproduktiven Fähigkeiten des Mediums erkennen. Bereits 1826 versuchte er, Isaac Briots Kupferstichporträt von Kardinal d'Amboise auf heliographische Weise zu reproduzieren⁴⁴. Das Medium Video/Fernsehen präsentiert sich zunächst als elektronischer Kopierersatz für das teure Medium Film. Es reproduziert filmische Techniken (Olympiade 1936, Berlin), bevor es auf seine spezifisch mediale Eigenleistung, nämlich der Gleichzeitigkeit von Aufnahme und Wiedergabe, aufmerksam machen kann. Erst in den frühen Closed-Circuit-Versuchen der Videokünstler Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre wird die basale, nicht kopierbare Selbstreferenz des Mediums für künstlerische Arbeiten genutzt.

7. In einem mediengeschichtlichen Ansatz muß man zwei verschiedene soziale Funktionen von Bildmedien unterscheiden. So gibt es im allgemeinen einen recht umfassenden, nicht-künstlerischen Gebrauch von Bildmedien, der sich von einem künstlerischen Gebrauch deutlich unterscheidet. Der Alltagsgebrauch ist der umfassendere und der am weitesten verbreitete. Der künstlerische Gebrauch ist dagegen ein Spezialgebrauch, der nur innerhalb eines spezifischen gesellschaftlichen Teilsystems, dem Kunstsystem, von Relevanz ist. Es existieren allerdings immer auch Übergänge und Unschärfen zwischen dem Kunstsystem und der Alltagskultur. Eine unscharfe Zone von borderline cases ermöglicht Übernahmen und Austauschleistungen in beide Richtungen. Gerade sie erschweren oft eine eindeutige Zuordnung. Bei allen Aussagen über Bildmedien und deren Geschichte muß man dieses Einbettungsverhältnis im Auge behalten⁴⁵.

Einem umfassenden kulturellen Gebrauch von Bildern ist ein kleiner Spezialbereich künstlerischen Gebrauchs eingeschrieben. Es kann mengentheoretisch als das Verhältnis einer Teilmenge zu einer Gesamtmenge beschrieben werden. Man kann das spezifische Einbettungsverhältnis zwischen Kunst und Kultur auf die Formel bringen, daß jedes Kunstwerk automatisch Bestandteil des kulturellen Gesamtsystems ist, aber nicht jedes kulturelle Medienangebot automatisch Bestandteil des Kunstsystems ist. Der künstlerische Gebrauch ist ein abgeleiteter, sekundärer Gebrauch. Bildmedien entwickelten sich aus neuen Bildbedürfnissen der Zeit, neuen ökonomischen Märkten und Möglichkeiten, Bilder billiger, schneller und in höherer Auflage re-produzieren, verbreiten und rezipieren zu können. Wenn man also von

den Bildmedien der Druckgraphik und ihrem spezifischen Verhältnis zur Kunst spricht, muß man darauf achten, daß es sich dabei um einen Sonderkontext handelt, in dem andere Produktions-, Distributions- und Rezeptionsverhältnisse gelten. Man kann nicht automatisch die Befunde der Mediengeschichte, die meist anhand von Alltagsmedien rekonstruiert wurden, auf das Kunstsystem übertragen. Dies erschwert zusätzlich eine differenzierte Mediengeschichte der künstlerischen Bildmedien.

Man kann diese Verschiebung vom Alltagsgebrauch zu einem spezifisch künstlerischen Gebrauch sehr gut am Medium Video zeigen⁴⁶. Die historischen Eckdaten sind schnell aufgezählt. Während die Fernsehliveübertragung bereits ein Kind der 30er Jahre ist, entsteht im Prinzip erst mit der Entwicklung eines dauerhaften Speichermediums der entscheidende Anstoß zur Entwicklung eines selbständigen Mediums Video. Eine entscheidende Vorstufe für diese permanente Aufzeichnung stellt dabei die Entwicklung des Magnetbandes dar. Die amerikanische Firma 3M bringt 1947 unter dem Markennamen »Scotch« mit dem Typ No. 100 das erste kommerzielle Tonband auf den Markt⁴⁷. Bis 1948 beruht die einzige Möglichkeit, Fernsehsendungen zu konservieren, im »Kinescope-Recording«, d. h. der Abnahme von TV-Bildern durch Filmkameras. Im Juli 1949 lanciert die Firma Ampex mit dem Modell 300 einen Tonbandrecorder, der sich in vielen Standards bis heute erhalten hat. Es folgen im Februar 1956 die Vorstellung des ersten brauchbaren Videorecorders in einer firmeninternen Vorführung, dem Mark IV von Ampex. Die erste öffentliche Vorführung dieses »Video Tape Recorders« in Chicago im April des Jahres vor Vertretern des CBS-Networks wird zur Sensation. Bis 1958 besitzt der Tape Video Recorder von Ampex wegen seiner hervorragenden Wiedergabequalität weltweit eine Monopolstellung. Vier Jahre später beginnt JVC in Japan seine Produktgeschichte mit einem Schrägspurrecorder für 2 Zoll breite Bänder. Aber alles dies stellt medien-geschichtlich noch kein Einstiegsdatum für Videokunst dar. Denn die medialen Voraussetzungen für die Entstehung einer spezifischen Videokunst waren vor allem an den tragbaren Videorecorder und die auswechselbare Videokassette gekoppelt⁴⁸.

1963 führt der Koreaner Nam June Paik in der Galerie Parnass, Wuppertal 12, elektronisch manipulierte Fernsehgeräte vor. Bereits hier fällt der andere Kontext auf. Es ist eine Kunstgalerie, in der das Ereignis stattfindet und der Gebrauch der Fernsehgeräte ist auch kein alltäglicher. Paik hatte den Kathodenstrahl mit Hilfe verschiedener Methoden so manipuliert, daß er unterschiedliche Formen auf den Bildschirm projizierte. Nachdem 1964 das erste verkäufliche Videogerät (Philips 3400) für 6.900 DM, zuerst nur für Fernsehanstalten, auf dem europäischen Markt erhältlich war⁴⁹, kamen ab Herbst 1965 die ersten tragbaren Portapak Videorecorder der Firma Sony in den USA-Handel. Paik war einer der ersten, der ein solches Aufnahme/

Wiedergabesystem mit Hilfe eines Stipendiums der Rockefeller Foundation erwarb und den Papstbesuch in New York aufzeichnete. Am 4. Oktober 1965 fand die Premierenvorführung dieser ersten Videoaufnahmen im Café Au Go Go – einem Treffpunkt der New Yorker Performancekünstler – statt⁵⁰. Dieses Datum wird allgemein als der Beginn der Videokunst angesehen. Auch hier fällt der gegenüber dem Fernsehen vollkommen andere Präsentationskontext auf.

Videokunst arbeitet von Anfang an in anderen Produktionskontexten, benutzt andere Distributionskanäle wie das Fernsehen und unterliegt daher anderen Rezeptionsweisen wie das Fernsehprogramm. Während es in der Frühzeit der Videokunst gelegentliche Kooperationen zwischen lokalen Fernsehanstalten und Videokünstlern gab⁵¹, trennen sich in der Folge die Rezeptionskontexte sehr schnell. Nur unter sehr spezifischen und schwierigen Voraussetzungen ist eine gelegentliche Kooperation zwischen Fernsehsendern und Videokünstlern möglich⁵². Erst über die Strategie der Video-Installation gelingt es Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre den Videokünstlern, einen festen Eingang in das Kunstsystem zu schaffen. Nun existiert etwas, das man im Museum aufbauen kann, das man wie eine Skulptur inventarisieren, in Katalogen abbilden und auf Ausstellungstourneen schicken kann.

Dieselben Beobachtungen kann man heute anhand der historischen Entwicklung des Internets nachvollziehen. Auch der Computer benutzt die Differenz zwischen zwei Zuständen zur Konstruktion seiner Formen (These 2). Auch hier gibt es Mediensysteme, Medienverbände und Einzelmedien von einander zu unterscheiden (These 3). Als Mediensysteme könnte man verschiedene Netzlösungen bezeichnen, die auf einem gemeinsamen Übertragungsprotokoll aufbauen. Innerhalb eines solchen gemeinsamen Grundprotokolls wie z. B. TCP/IP könnte man wiederum verschiedene Einzelmedien anhand der darauf aufgesetzten Übertragungsprotokolle voneinander unterscheiden: Telnet, FTP (File Transfer Protocol), POP (Post Office Protocol), HTTP (Hyper Text Transmission Protocol), SMTP (Simple Mail Transmission Protocol). Darüber definieren sich bestimmte Einzelmedien wie das World Wide Web, das auf dem HTTP-Protokoll aufbaut oder alle diejenigen Email-Systeme, die auf dem POP-Protokoll aufbauen. Medienverbände finden sich auch im Internet immer zahlreicher. So werden z. B. Zeitschriften wie Telepolis oder Wired sowohl im WWW als auch über den Buchhandel angeboten. Galerien bieten Informationen über ihre Künstler im Internet an, Museen werben für ihren Katalogverkauf über das WWW. In der Netzkunst kann man mittlerweile dieselben Differenzen von Produktions-, Distributions- und Rezeptionskontexten beobachten (These 4). Die Produktionsbereiche siedeln sich um kunstspezifische Institutionen oder Kontextsysteme⁵³ wie ada'web, New York, Internationale Stadt, Berlin, t0 Public Netbase in Wien oder The Thing (New York, Wien), eine Gründung des deutschamerikanischen Künstlers Wolfgang

Staehele an. Damit wird schon über den URL der Produktionskontext verdeutlicht. Er ist das elektronische Pendant des Monogramms oder der Signatur, das die Authentizität des Werkes garantiert. Die Distribution von Netzkunst erfolgt über eigene Diskussionslisten wie Nettime sowie spezifische Linksammlungen und Suchmaschinen.

Auch das WWW wurde wie alle anderen Medien nicht von Künstlern für den künstlerischen Gebrauch erfunden, sondern von Tim Berners-Lee am Europäischen Forschungszentrum für Teilchenphysik CERN in Genf initiiert (These 5). Der ursprüngliche Ausgangsgedanke war der assoziative, dezentrale Kommunikationsaustausch unter den CERN-Forschern⁵⁴. Das National Center for Supercomputing Applications (NSCA) stellte dann in der ersten Hälfte des Jahres 1993 den Browser Mosaic den Internetbenutzern kostenlos als Freeware zur Verfügung, in der zum erstenmal in der Geschichte des Internets farbige Standbilder, Videosequenzen und Audiomaterialien integriert werden konnten⁵⁵. Ein spezifisch künstlerischer Gebrauch entwickelte sich erst allmählich in einem experimentierenden Ausprobieren von verschiedenen Möglichkeiten des neuen Mediums. Auch das WWW versucht gegenwärtig, ältere Medien wie Texte, Bücher, Farbfotos oder Broschüren nachzuahmen (These 6). Das häufigste Layout, das man findet, ist eine flache Farbfläche, mit Text, Abbildungen oder Zierleisten versehen, die im 90°-Winkel zur Tischoberfläche auf dem Bildschirm erscheint. Erst in den letzten beiden Jahren hat sich in der Entwicklung des Standards VRML (Virtual Reality Markup Language) eine dreidimensionale navigierbare Oberfläche entwickeln lassen, in der man sich per Mausclick durch Räume hindurchbewegen kann. Hier wird keine Textoberfläche mehr, sondern ein Raum imitiert. Das Medium WWW befindet sich noch in der ersten Phase der Reproduktion und Nachahmung älterer Medien wie Text, Fotos, Videos, Tonband bzw. Radio. Erst nach und nach kristallisieren sich medienspezifische Gebrauchsweisen heraus, die man daran erkennen kann, daß man sie nicht mehr auf ein anderes Medium wie z. B. CD-ROM abbilden kann. Die documenta-Arbeit »without addresses« von Joachim Blank und Karl-Heinz Jeron ist eine solche Arbeit, die das Netz und die zugehörigen Suchmaschinen benötigt, um funktionieren zu können⁵⁶. Eine Reproduktion auf CD-Rom wäre nur eine statische Reproduktion, nicht das Werk selbst. Auch im Internet ist der weitaus größte Gebrauch ein nicht-künstlerischer, alltäglicher Gebrauch, in dem Informationen gesucht, verbreitet und gefunden werden (These 7).

In der Netzkunst entstehen also aufgrund der internen Dynamik und Struktur des Netzes Fragen, die ein neues Licht auf die älteren, historischen Bildmedien werfen und deren Verständnis verändern. Die jeweils neuesten und aktuellsten Formen zeitgenössischer Kunst stellen ungewöhnliche und herausfordernde Voraussetzungen an die Betrachter. Dadurch erzwingen sie eine neue Aufmerksamkeit für

Bereiche und Fragestellungen, die bisher unbeachtet und vernachlässigt blieben. Dies führt dazu, daß auch der scheinbar selbstverständliche Blick, mit dem man die Kunst älterer Epochen betrachtet, einer profunden Verunsicherung und Wahrnehmungsveränderung unterliegen kann. Man ist plötzlich in der Lage, auch an der älteren Kunst neue Eigenschaften und Zusammenhänge zu beobachten, die ohne eine vorhergehende Auseinandersetzung mit der aktuellsten, zeitgenössischen Kunst nicht möglich gewesen wäre. Netzkunst führt zwangsläufig zu einem neuen Verständnis der Produktions-, Distributions- und Rezeptionsformen auch der traditionellen Kunstgattungen. Auf diese Weise verändert die aktuelle Kunst der Gegenwart den Blick auf die Vergangenheit. Und es ist die Frage, ob wir uns mit ihr verändern wollen oder nicht und wie wir auf diese Herausforderungen in unseren eigenen, ästhetischen Einstellungen reagieren können oder wollen.

- 1 Friedrich Knilli: Medium; in: Werner Faulstich (Hrsg.): Kritische Stichwörter zur Medienwissenschaft. München 1979, S. 231; Knut Hickethier: Das »Medium«, die »Medien« und die Medienwissenschaft; in: Rainer Bohn/Eggo Müller/Rainer Ruppert (Hrsg.): Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft. Berlin 1988, S. 53
- 2 Werner Faulstich: Medientheorien. Göttingen 1991, S. 15
- 3 Friedrich Knilli: Medium; in: Werner Faulstich (Hrsg.): Kritische Stichwörter zur Medienwissenschaft. München 1979, S. 231; Knut Hickethier: Das »Medium«, die »Medien« und die Medienwissenschaft; in: Rainer Bohn/Eggo Müller/Rainer Ruppert (Hrsg.): Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft. Berlin 1988, S. 52; Werner Faulstich: Medientheorien. Göttingen 1991, S. 16
- 4 Die Theorie der Unterscheidung geht im Wesentlichen auf George Spencer Brown: Laws of Form, New York 1969, 2. Aufl. 1979 zurück. Sie wurde im deutschsprachigen Raum vor allem von folgenden Autoren weiterentwickelt: Dirk Baecker: Die Kunst der Unterscheidungen. In: ARS ELECTRONICA (Hrsg.): Im Netz der Systeme, Berlin 1990, S. 15f., Dirk Baecker: Probleme der Form. Frankfurt/M. 1993b, S. 21–23, Elena Esposito: Zwei-Seiten-Formen in der Sprache; In: Dirk Baecker (Hrsg.): Probleme der Form. Frankfurt/M. 1993, S. 88–119; Niklas Luhmann: Weltkunst. In: Niklas Luhmann / Friedrich D. Bunsen/Dirk Baecker: Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur. Bielefeld 1990, S. 10ff., Niklas Luhmann N.: Zeichen als Form. In: Dirk Baecker (Hrsg.): Probleme der Form. Frankfurt/M. 1993, S. 49–53, Niklas Luhmann N.: Die Paradoxie der Form; in: Dirk Baecker (Hrsg.): Kalkül der Form. Frankfurt/M. 1993, S. 197–212, Niklas Luhmann N.: Die Form der Schrift. In: Hans-Ulrich Grumbrecht/Karl-Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): Schrift. München 1993, S. 350, Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt/M. 1995, 48ff., Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt/M., Bd. I, S. 44–59, Fritz B. Simon: Mathematik und Erkenntnis: Eine Möglichkeit, die »Laws of Form« zu lesen. In: Dirk Baecker (Hrsg.): Kalkül der Form. Frankfurt/M. 1993, S. 44ff., Fritz B. Simon: Unterschiede, die Unterschiede machen. Klinische Epistemologie: Grundlage einer systemischen Psychiatrie und Psychosomatik. Frankfurt/M. 1993, S. 57–78
- 5 René Zey: Neue Medieninformations- und Unterhaltungselektronik von A-Z. Reinbek bei Hamburg, 1995, S. 80.
- 6 Albrecht Dürer 1471–1971, Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 21. 5.–1. 8. 1971, S. 67

- 7 ibd., S. 73
- 8 Zur Person Koberger siehe Oskar Hase: Die Koberger. Eine Darstellung des buchhändlerischen Geschäftsbetriebes in der Zeit des Überganges vom Mittelalter zur Neuzeit. Leipzig 1885 sowie Adrian Wilson: The Making of the Nuremberg Chronicle. Amsterdam 1976, S.175–179
- 9 Gerd Schulz: Buchhandelsploetz. Abriss der Geschichte des deutschsprachigen Buchhandels von Gutenberg bis zur Gegenwart, 4. Aufl. Freiburg, Würzburg 1989, S.13
- 10 So stach und verlegte Hieronymus Cock (»excudit«) in Antwerpen für Pieter Bruegel d. Ä. (»invenit«) die Stiche. Für Andrea Mantegna ist ebenfalls die Zusammenarbeit mit speziellen Stechern bekannt, die nach seinen Zeichnungen Stiche anfertigten. Siehe Ronald Lightbown: Mantegna. Oxford 1987, S. 237f. Vgl. hierzu Christian von Heusinger: Das gestochene Bild. Von der Zeichnung zum Kupferstich. Ausst. Kat. Braunschweig 1987, S.10.
- 11 Albrecht Dürer 1471–1971, Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 21. 5.–1. 8.1971, S. 151
- 12 J.P. Filedt Kok: Die Entwicklung des deutschen Kupferstichs im 15. Jahrhundert und die Kupferstiche des Meisters des Amsterdamer Kabinetts; in: Hildegard Bauereisen, Margret Stuffmann (Bearb.): Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts. Ausst. Kat. Rijksmuseum Amsterdam 14. 3.–9. 6.1985, Städtische Galerie im Städel-schen Kunstinstitut Frankfurt am Main 5. 9.–3.11.1985, S. 63
- 13 Elizabeth Broun (ed.): The Engravings of Marcantonio Raimondi. Ausst. Kat. The Spencer Museum of Art, The University of Kansas, Lawrence [u.a.] 1981, S. 64f.
- 14 Vasari-Milanesi, Le Vite ..., 1906, Bd. V, S. 405. Vasari hielt übrigens auch Dürer für einen Flamen (siehe Vasari-Milanesi, 1906, Bd. V, S. 402 und Anm. 4)
- 15 Vorbild Dürer. Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 8. Juli–10. Sept. 1978, S. 89
- 16 Vasari-Milanesi, Le Vite ..., 1906, Bd. V, S. 406; ferner Vorbild Dürer. Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 8. Juli–10. Sept. 1978, S. 9
- 17 Gerd Schulz: Buchhandelsploetz. Abriss der Geschichte des deutschsprachigen Buchhandels von Gutenberg bis zur Gegenwart, 4. Aufl. Freiburg, Würzburg 1989, S.17 sowie Ludwig Gieseke: Vom Privileg zum Urheberrecht
- 18 »Tarocchi«. Menschenwelt und Kosmos. Ladenspelder, Dürer und die »Tarock-Karten des Mantegna«. Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum, Köln; 9.Nov. 1988 – 22. Jan. 1989, S. 67ff.
- 19 Albrecht Dürer 1471–1971, Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 21. 5.–1. 8.1971, Kat. no. 509
- 20 ibd., S. 263
- 21 ibd., Kat.no. 511.Die beiden Kupferstiche Mantegnas werden aus stilistischen Gründen in der Literatur nicht viel früher datiert. Vgl. Ronald Lightbown: Mantegna. Oxford 1987, S. 239
- 22 Vgl. hierzu Hans J. Scheurer: Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie. Die Industrialisierung des Blicks. Köln 1987; Enno Kaufhold: Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900. Marburg 1986; Hans Schlagintweit: Reproduktionslithographie. Studien zur Funktion technischer, sozialer und kommerzieller Vorgaben in der Bilderproduktion des 19. Jahrhunderts, Diss. München 1983
- 23 Archiv für deutsche Postgeschichte: XIX. Congrès UPU, Hamburg 1984 Weltpostkongress (Sonderheft), Frankfurt/M. 1984; zit. nach Werner Faulstich/ Corinna Rückert: Mediengeschichte in tabellarischem Überblick von den Anfängen bis heute. Bd.I. Bardowick 1993, S. 42 ; siehe auch

- Hermann Glaser/Thomas Werner: Die Post in ihrer Zeit. Eine Kulturgeschichte menschlicher Kommunikation. Heidelberg 1990, S. 21 weisen darauf hin, daß bereits 1506 neben der kaiserlichen auch Privatpost auf den Taxis'schen Linien befördert wurde.
- 24 Z. B. der Prozeß gegen den Genueser Giovanni Battista Paggi 1591; in: Albert Dresdner: Die Kunstkritik. Ihre Geschichte und Theorie. Erster Teil: Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens, München 1915, S. 94
 - 25 Der Begriff bezeichnet – grob gesprochen – die Übertragung bestimmter Formen, Praktiken oder Werke in andere Medien und untersucht die spezifischen Verhältnisse zwischen beiden Medien. Bekanntestes Beispiel für Intermedialität ist die Literaturverfilmung; aber auch die Vertonung von Bildern ist eine Form von Intermedialität. Vgl. hierzu: Thomas Eicher/Ulf Bleckmann (Hrsg.): Intermedialität: vom Bild zum Text. Bielefeld 1994 sowie Peter V. Zima (Hrsg.): Literatur intermedial. Musik-Malerei-Photographie-Film. Darmstadt 1995
 - 26 vgl. hierzu E. Hissig: Die Kunst des Meisters E.S. und die Plastik der Spätgotik, Berlin 1935; Wilhelm Pinder: Zur Vermittlerrolle des Meisters E.S. in der deutschen Plastik, Zeitschrift für Bildende Kunst, N.F. 32, 1932, S. 229 – 232, S. 192 – 204; Thöllden, W.: Die Wirkung der Schongauerstiche auf die deutsche Plastik um 1500. Dresden 1938
 - 27 Albert Dresdner: Die Kunstkritik. Ihre Geschichte und Theorie. Erster Teil: Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens, München 1915, S. 58–81; Arnold Hauser: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München 1978, S. 338 – 341
 - 28 siehe hierzu allgemein: Michel Foucault: Was ist ein Autor?; in: ders.: Schriften zur Literatur. Frankfurt/M. 1988, S. 7–31 sowie Roland Barthes. The Death of the Author. in: ders.: Image-Thesis-Text. New York 1986, S. 143 – 148
 - 29 A. Hyatt Mayor: Prints & People. A social history of printed pictures. Princeton, N.J. 1971, Nr. 9+10
 - 30 Gerd Schulz: Buchhandelsploetz. Abriß der Geschichte des deutschsprachigen Buchhandels von Gutenberg bis zur Gegenwart, 4. Aufl. Freiburg, Würzburg 1989, S. 17
 - 31 ibd., S. 17. vgl. auch die Problematik im Umgang mit den Autornamen im beginnenden Buchdruck bei Michael Giesecke: Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien. Frankfurt/M. 1991, S. 316, 321 und 325
 - 32 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit; Frankfurt/M., S. 61, Anm. 25: »In der Tat steht jede ausgebildete Kunstform im Schnittpunkt dreier Entwicklungslinien. Es arbeitet nämlich einmal die Technik auf eine bestimmte Kunstform hin. ... Es arbeiten zweitens die überkommenen Kunstformen in gewissen Stadien ihrer Entwicklung angestrengt auf Effekte hin, welche später zwanglos von der neuen Kunstform erzielt werden. ... Es arbeiten drittens oft unscheinbare gesellschaftliche Veränderungen auf eine Veränderung der Rezeption hin, die erst der neuen Kunstform zugute kommt.«
 - 33 Man kann das an denjenigen Elementen eines Einzelmediums erkennen, die sich nicht in ein anderes kopieren oder übersetzen lassen. Elemente, die bei einer Übersetzung verloren gehen, sind genuine, an das jeweilige Medium gebundene Selbstreferenzen.
 - 34 Heinrich Lenhardt (Hrsg.): Das Phänomen Graphik. Holzschnitt, Radierung, Lithographie in Vergangenheit und Gegenwart, Salzburg/Wien 1996, S. 32
 - 35 Horst Machill: Annalen zur Geschichte des Buchhandels; in: Handbuch des Buchhandels, Bd. I, Hamburg 1974, zit. nach Werner Faulstich/ Corinna Rückert: Mediengeschichte in tabellarischem Überblick von den Anfängen bis heute. Bd. I. Bardowick 1993, S. 24
 - 36 Reinhard Wittmann: Geschichte des deutschen Buchhandels. Ein Überblick. München 1991, S. 24
 - 37 zusammenfassend dargestellt bei Walter Koschatzky: Die Kunst der Graphik. München 1975, S. 54f.

- 38 Detlef Hoffmann: Die Welt der Spielkarte. Eine Kulturgeschichte. München 1972, S. 12f., Hans Körner: Der früheste deutsche Einblattholzschnitt. Mittenwald 1979, S. 25; »Tarocchi«. Menschenwelt und Kosmos. Ladenspelder, Dürer und die »Tarock-Karten des Mantegna«. Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum, Köln; 9. Nov. 1988 – 22. Jan. 1989, S. 7
- 39 »Tarocchi«. Menschenwelt und Kosmos. Ladenspelder, Dürer und die »Tarock-Karten des Mantegna«. Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum, Köln; 9. Nov. 1988 – 22. Jan. 1989, S. 20
- 40 Adolf Spamer: Das kleine Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert, München 1930, S. 247
- 41 Vgl. für den Buchdruck die Ausführungen bei Michael Giesecke: Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien. Frankfurt/M. 1991, S. 323 f.
- 42 A. Hyatt Mayor: Prints & People. A social history of printed pictures. Princeton, N.J. 1971, no. 74 –76
- 43 Koschatzky/Sottriffer: Die Kunst vom Stein, Wien 1985, S. 55
- 44 Abbildung bei Beaumont Newhall: Geschichte der Photographie. München 1989
- 45 Vgl. Hans Dieter Huber: »Draw a distinction.« Ansätze zu einer Medientheorie der Handzeichnung. In: Ausst. Kat. Zeichnen. Der Deutsche Künstlerbund in Nürnberg 1996. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 1. Dez. 1996 – 6. April 1997, S. 8
- 46 Für wichtige Hinweise zur Geschichte der Videokunst möchte ich an dieser Stelle Hannelore Paflik-Huber danken.
- 47 Vgl. hierzu und zu den folgenden Ausführungen Siegfried Zielinski: Die Geschichte des Video-recorders. Berlin. Wissenschaftsverlag Spiess 1986
- 48 Vgl. Klaus-G. Loest: Die Videokassette – ein neues Medium etabliert sich. Videotheken aus bibliothekarischer Perspektive. Wiesbaden 1984, S. 6
- 49 HdK: Input. Im Reich der neuen Medien. Dokumentation 1985; zit. nach Faulstich/Rückert, B.II, S. 547
- 50 Edith Deckers: Paik Video. Köln 1988, S.145, siehe auch Wulf Herzogenrath (Hrsg.): Nam June Paik. Werke 1946 – 1976. Musik-Fluxus-Video. Köln 1977, S.118
- 51 Z. B. die vom WDR Köln produzierte und am 26.1.1969 gesendete Sendung Black Gate Cologne, die reale synthetisierte Videobilder einer Live-Aktion von Otto Piene und Aldo Tambellini zeigte; oder die von WGBH-TV Boston 1969 produzierte Sendung mit Videowerken von Allan Kaprow, Nam June Paik, Otto Piene, Aldo Tambellini, James Seawright und Thomas Tadlock. Siehe dazu Wulf Herzogenrath: Elf Stationen der Videokunst; in: Ausst.-Kat. documenta 6. Bd. II: Fotografie, Film, Video. Kassel 1997, S. 293
- 52 Z. B. der SWF Videokunstpreis, der seit 1992 vergeben wird oder die von Videokünstlern wie Dara Birnbaum für MTV gestalteten Pausentrailer.
- 53 Ein Begriff, den Joachim Blank in seinem Beitrag »Was ist Netzkunst?« für die Dokumentation eines Kongresses zur Ausstellung »Mailart in Osteuropa« im Staatlichen Museum in Schwerin, Oktober 1996, formuliert hat.
- 54 Vgl. dazu Peter H. Salus: Casting the Net. From ARPANET to Internet and Beyond. Reading, Mass. [U.a.] 1995, S. 231
- 55 Vgl. hierzu Hans Dieter Huber: Die digitalen Obdachlosen. Kunsthistoriker und das Internet; in: kritische berichte, Jg. 24, Heft 1, 1996, S. 76f.
- 56 URL: http://klondike.icf.de/without_addresses/