

Ewig aktuell

Überlegungen zu einer Geschichte der audiovisuellen Künste

2 Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a. M. 2008, S. 9–16.

Bei dem Versuch, eine Geschichte der audiovisuellen Künste zu zeichnen, läuft man angesichts der zahllosen und ubiquitären Spielarten audiovisueller Apparate und Ausdrucksformen, ihrer mannigfaltigen Bezeichnungen und Bezugnahmen, aber auch angesichts einer scheinbar in Urzeiten zurückreichenden Vorgeschichte schnell Gefahr, sich in einem verwirrenden und vor allem undurchdringlichen Dickicht zu verlieren.

Angesichts der Vielzahl von Gattungen und Genres, die Visuelles und Auditives auf unterschiedlichste Weise miteinander verbinden, erweist es sich als schier unmöglich, aus der chronologischen Darstellung der einzelnen Kunstformen eine übergreifende Gesamtchronologie einer Audiovisualogie zu erstellen.¹ Zu unterschiedlich sind die Zeithorizonte der Einzelthemen: Die Relationen von Malerei und Architektur zur Musik gehen bis in die Antike zurück, Experimente zur Synchronisation von Ton und Bild im Film beginnen Ende des 19. Jahrhunderts, die Entwicklungen der audiovisuellen Software und der Live Visuals setzen hingegen erst mit der Etablierung digitaler Technologien in den letzten Dekaden ein. Dabei hat jede der relevanten wissenschaftlichen Disziplinen einerseits eine eigene, das jeweilige Feld umfassende Chronologie geschrieben und gibt es andererseits eine Fülle von gemeinsamen historischen Referenzpunkten, denen in mehreren Wissensfeldern eine zentrale Bedeutung zugesprochen wird, wenn auch jeweils aus anderen Gründen.

Somit entsteht ein Netzwerk von parallelen Narrativen mit punktuellen Querverbindungen und Teilstrecken von gemeinsamen Vorgeschichten und sich daraus entwickelnden Verzweigungen – jedoch kein universelles Modell, in dem jede der audiovisuellen Kunstformen, Medientechniken und Verfahrensweisen ihren klaren, historisch und systematisch definierten Ort hätte. Die Einseitigkeit der Perspektive in den Fachwissenschaften – die Taubheit der bildwissenschaftlichen Disziplinen und die Blindheit der musikwissenschaftlichen Disziplinen – zeigt sich nirgendwo so deutlich wie bei der Trennung des Auditiven vom Visuellen. Der Versuch, eine transdisziplinäre Audiovisualogie zu umreißen, stößt also auf vergleich-

bare Probleme wie sie Bruno Latour aus der Perspektive der Science Studies darstellt: Die soziotechnischen Netzwerke zwischen den Disziplinen bleiben aus der Perspektive der Einzelwissenschaften unsichtbar; sie haben dennoch eine reale Wirkung, die sich einer wissenschaftlichen Erklärung immer wieder entzieht.²

Die Untersuchung wird auch durch verschiedene Asymmetrien erschwert: Erstens eilt die audiovisuelle Praxis heute der Theoriebildung weit voraus. Eine historische Verortung und theoretische Kontextualisierung setzt in den aktuellsten Gebieten erst retrospektiv ein und dient dabei auch als Legitimationsstrategie zur Etablierung von neuen Kunstformen. Künstlerische Selbstverortungen führen deshalb oft zu nachträglichen Vorgeschichtsschreibungen, bei denen beispielsweise das Augenklavier des Paters Louis-Bertrand Castel aus dem 18. Jahrhundert gleichermaßen als Urahn des VJing wie der audiovisuellen Games und der Musik-Clips genannt wird. Zweitens gibt es Genres wie beispielsweise die Musik-Clips, die mittlerweile den Status einer eigenen Kunstgattung erreicht haben, während andere, wie der ungegenständliche Film und die abstrakte Malerei, sich weiterhin an den Randgebieten der etablierten Gattungen bewegen beziehungsweise sich an keine der etablierten Disziplinen anbinden lassen. Die zweihundertjährige Geschichte der Farborgeln und die noch viel längere der verschiedenen Farbe-Ton-Analogien, die mit ihrer Hilfe dargestellt werden sollten, sind Beispiele dafür. Und drittens treten manche Phänomene konzentriert in relativ überschaubaren Zeitfenstern auf, wie beispielsweise die abstrakte Malerei als visualisierte Musik (ca.1900-1920) oder der absolute Film (1920-1930).

Aus diesem komplexen Gefüge von wechselseitigen Verzahnungen, weitläufigen Verwandtschaften und gegenseitigen Ausschließungen der jeweiligen fachspezifischen Narrative lassen sich letztlich zwei Modelle für die Suche nach einer übergreifenden Chronologie ableiten: Das erste ist eine lineare Geschichte des Fortschritts, die sich vor allem an der faktischen Machbarkeit des Audiovisuellen und ihren Techniken orientiert, die seit ca. einhundertfünfzig Jahren die heutige Mediengesellschaft hervorgebracht haben. Das zweite Modell ist eine scheinbar ewige Ideengeschichte, deren Ursprünge bis in die Antike zurückreichen, die aber aufgrund der von Fall zu Fall erneuerten Aktualität des Themas zur ständigen Wiederkehr von Motiven führt, die sich mal als bewusste Wiederaufnahme, mal auch als naive Neuerfindung beschreiben lässt. Diese ständige Aktualisierung der Ideenge-

1 Bei dem Begriff Audiovisualogie handelt es sich um ein von uns erfundenes Kunstwort, mit dem kein neuer Wissenschaftszweig begründet werden, sondern das vielmehr eine Art Metadisziplin beschreiben soll, die sich Konvergenzen und Divergenzen der audiovisuellen Kunstformen, Verfahrensweisen und entsprechenden wissenschaftlichen Forschungen widmet.

Editorial

Die sich in Deutschland vollziehenden Umschichtungen im institutionellen Gefüge zeitgenössischer Musik haben zurzeit alarmierende Ausmaße angenommen. Zahlreiche »im Netz« umlaufende Petitionen sind dabei eine neue Chance, tausende und abertausende von Stimmen gegen drohende, irreparable Auflösungstrends zu sammeln: *Die Radioretter*, die – am Fallbeispiel WDR – angesichts von geplanten Sendeformatstreichungen ein »Kulturradio auf der Höhe der Zeit« einfordern, die *orchesterretter.de* gegen die Zusammenlegung der Rundfunkinfonieorchester vom SWR Stuttgart und Baden-Baden, Petitionen gegen die Schließung des Künstlerhofes Denkmalschmiede Höfgen in Sachsen, für eine Neuorientierung der Kulturförderung in Berlin usw. usf. Angesichts dessen stellte ich mir die Frage, ob es nicht sinnvoller wäre, in einer solchen Zeit mit den *Positionen* (!) diesen Kampf um das Bestehende zu thematisieren, wie wir es mit Heften wie *RadioKrise* (2006) oder *SchreibKrise?* (2010) getan haben. Zu thematisieren etwa durch die Veröffentlichung entsprechender Dokumente wie den *Offenen Brief der GNM* an den Intendanten des SWR »zu den Sparplänen im Orchesterbereich« vom 1. März oder Helmut Lachenmanns Schreiben vom 17. Februar an den Präsidenten des Deutschen Bundestages, Norbert Lammert (der sich dann in der *Badischen Zeitung* vom 15. März gegen eine solche Fusionierung ausgesprochen hat). Abgesehen davon, dass eine solcherart kulturpolitisch schlagkräftige Öffentlichkeit und Meinungsbildung inzwischen »im Netz« besser aufgehoben und wirkungsvoller ist, als in einer vierteljährlich erscheinenden Fachzeitschrift, war es *Positionen* schon immer ein Anliegen, Umschichtungen im musikalischen wie auch institutionellen Gefüge zeitgenössischer Musik kenntlich zu machen und zu thematisieren – damit verbunden auch Neuorientierungen im ästhetischen Denken. Umschichtungen und Erneuerungen allerdings keineswegs in solcherart zerstörerischem Sinne, sondern – dem Wesen neuer Musik/Kunst folgend – ausgelöst durch Innovation.

Das ist auch ein Anliegen dieses Heftes. Es reagiert auf Beobachtungen, dass Film, Video, Visualisierungen als Konsequenz der medialen und digitalen Revolution den musikalischen Raum immer nachhaltiger besetzen und in vielerlei Hinsicht verändert haben. Der Bogen ist dabei über ein halbes Jahrhundert, von den frühen Experimenten der 1950er und 1960er Jahre bis zu gegenwärtigen Live-Video-Kompositionen und der Nutzung digitaler Schnittstellen wie Sensorik, gespannt. Komplexe Visual Music als Reaktion auf »gegenwärtige westliche, urbane, liberale Konsumkulturen« (Jörg Scheller): Diskutieren Sie mit uns im Internet-Forum: <http://forum.positionen.net>.

Gisela Nauck

schichte wird dabei oft durch Innovationen der Umsetzbarkeit vorangetrieben. Ein einseitiges Ursache-Wirkungs-Schema greift jedoch zu kurz, denn ebenso stimulieren Elemente aus der Ideengeschichte immer wieder die Suche nach einer technischen Realisierbarkeit.

Wahrnehmung & Apparate – eine Fortschrittsgeschichte?

Die Geschichte der audiovisuellen Technik lässt sich in einer relativ klaren chronologischen Abfolge darstellen. Die audiovisuelle Kultur hat seit Telefon, Phonograph und Film am Ende des 19. und seit Radio, Tonfilm, Fernsehen, Tonband und Video im 20. Jahrhundert eine historisch unvergleichliche Erweiterung und Neuformierung erfahren. All diese Medien haben das Visuelle und Auditive neu abgegrenzt und in jeweils anders konfigurierte Beziehungen gesetzt. Sie haben Bild und Ton im 19. Jahrhundert zunächst voneinander getrennt, dann im 20. Jahrhundert wieder kombiniert. Damit ist eine neue Vielfalt apparativer, artifizieller Bild-Ton-Relationen entstanden. In den Zwischenräumen dieser Bild-Ton-Techniken arbeiten seitdem (Medien-)Künstler, die

ihren scheinbaren Naturalismus dekonstruieren und seine Elemente neu kombinieren, um so Wahrnehmung und Medium wechselseitig immer wieder in Frage zu stellen.

Versuche zur Überwindung der Trennung von Bild und Ton durch die Medienapparate des 19. Jahrhunderts (Film, Telefon, Phonograph, Grammophon) führten zu wenig erfolgreichen Mischformen wie dem Kinetoscope oder Kinetophon. Der Synchronität dieser mechanisch-chemisch-elektrischen Medienkombinationen sind zunächst klare Grenzen gesetzt. Erst in den 1920er Jahren erfolgt ein wesentlicher Schritt der audiovisuellen Medien durch die elektrische Signalverarbeitung mit dem Lichtton-Film. Der Ton wird über ein Mikrofon aufgenommen und als oszillografische Spur am Rande des Filmstreifens optisch aufgezeichnet. Somit sind zum ersten Mal sowohl Bild als auch Ton auf einem gemeinsamen Träger gespeichert. Mithilfe einer Fotozelle wird die optische Tonspur bei der Wiedergabe abgetastet und über Lautsprecher hörbar gemacht. Es kommt jedoch nicht nur die Soundebene hinzu, sondern es verändern sich Ästhetik, Produktion und Ökonomie des Kinofilms grundlegend. Außerdem wird durch 3



Alexander Wallace Rimington und sein Colour Organ (1893), aus: Adrian Bernard Klein, *Colour-music. The Art of Light*, London 1926, Tafel 11.

das Lichtton-Verfahren erstmals eine direkte wechselseitige Transformation von akustischen und visuellen Signalen möglich. Diese ist zwar eine technische Notwendigkeit, nicht aber das eigentliche Entwicklungsziel, sondern ergibt sich sozusagen als Nebennutzen der Arbeit an der Synchronisation und inspirierte Künstler wie Oskar Fischinger oder Ingenieure wie Rudolf Pfenninger zu einer Zweckentfremdung der Synchronspur als kreatives Medium. Der eigentliche Durchbruch zur universellen Formbarkeit des Audiovisuellen erfolgt erst ab den 1960er Jahren mit der Elektronik und ab den 1980er Jahren durch die Digitalität.

Die elektronische Modulierbarkeit der Bild-Ton-Signale hat Rückwirkungen auf alle schon bestehenden audiovisuellen Medien, in die elektronische Bauteile eingebaut werden. Mit der Digitalisierung werden schließlich alle bisherigen Medienformate zusammengeführt. All die Apparate, die einmal als Foto, Film, Video, Radio, Fernsehen und Tonband ihr Eigenleben führten, laufen nun als Emulation in der universellen Maschine des Computers, sodass die Audiovisualität nicht erst durch die Kombination von getrennten Medien erzeugt werden muss, sondern implizit und explizit immer schon gegeben ist.

Ein erstes Resümee dieser technischen Fortschrittsgeschichte: Bild und Ton werden in den 1920er Jahren als analoge elektrische Schwingung, dann ab den 1960ern als Audio-Video-Signal und ab den 1980ern als digitaler Code im gleichen Medium darstellbar und
4 damit auch wechselseitig transformierbar, ge-

nerierbar und manipulierbar. Diese so selbstverständlich klingende Tatsache kann vor dem Hintergrund der langen Vorgeschichte dieser Audiovisualogie jedoch in ihrer Bedeutung gar nicht überschätzt werden: Bis dahin war die menschliche Wahrnehmung der einzige Punkt, an dem Schall und Licht zusammentreffen. Die jahrhundertealte Suche nach einer aus dieser menschlichen Erfahrung abgeleiteten Korrespondenz von Bildern und Tönen musste als Anthropomorphismus so lange scheitern, wie sie sich auf die Realität der physikalisch völlig getrennten Phänomene bezog. Erst durch die audiovisuellen Medien erhält die menschliche Wahrnehmung ein Gegenüber in der Welt der Apparate – es gibt nun eine Verortung des Audiovisuellen sowohl in den Sinnen wie auch in den Dingen.

Der jahrhundertealte Traum der Augenmusik, für den die Synästhesie oft als Metapher verwendet wurde, ist seit dem Aufkommen der Elektronik somit prinzipiell in der Realität des Apparativen angekommen. Ohne dass menschliche Assoziation oder künstlerische Inspiration dabei ins Spiel kommen müssen, lassen sich automatisch Bilder und Töne aus dem gleichen Signal generieren und ineinander verwandeln.

Die künstlerisch motivierten Bild-Ton-Experimente der Visuellen Musik der 1920er, der Intermediakunst der 1960er und der Medienkunst seit den 1980er Jahren sind als gängige Verfahren in die digitale Massmedia-Hybridkultur eingeflossen. Denn die Verflüssigung der technischen Grenze zwischen Bild und Ton hat tief greifende Auswirkungen auf alle bekannten Genres (Bild-Ton-Montage in Kinofilm und Fernsehen, Live-Konzerte mit Visuals, künstlerische Rauminstallationen). Sie ist in ihrer unterschweligen Effizienz oftmals viel folgenreicher als in der evidenten Demonstration durch eine direkte Bild-Ton-Transformation. Diese Hybridisierung der technischen Basis aller audiovisuellen Medien ist ästhetisch ebenso wie ökonomisch von fundamentaler Bedeutung. Indem hier nicht mehr zwischen den Distributionskanälen, Vermarktungsmodellen und Ausgabemedien von Sound und Vision unterschieden wird, ist auch die von den Avantgarden des 19. und 20. Jahrhunderts geforderte Synthese der Künste keine Frage der technischen Machbarkeit mehr. Stattdessen werden die künstlerischen Gattungen heute an der kulturellen Oberfläche wieder klarer getrennt, als es in der Aufbruchsstimmung der Visuellen Musik in den 1920er Jahren oder in der intermedialen Euphorie der 1960er Jahre zu vermuten war. Die Theorien zu einer Intermedia-Kunst und einem Gesamtdatenwerk werden im Digitalen zwar technisch umsetzbar,

verlieren aber den Charakter einer kulturellen Utopie. Der Schau- und Hörplatz ist dementsprechend weniger in der Hochkultur, die vielerorts wieder die Spezifik ihrer Gattungen verteidigt und ästhetisch fokussiert, sondern eher in der massenmedialen Alltagskultur und den von ihr geprägten Wahrnehmungsgewohnheiten zu verorten. An die Stelle der Utopie und Praxis einer programmatischen, theoretischen und ästhetischen Emphase tritt die permanente Bild-Ton-Koppelung als eine commodity, die sich selbst for good or worse mehr als Lebensform statt als Kunstform erweist.

Ewige Wiederkehr – oder ständige Neuinterpretation?

Die zuvor skizzierte lineare Chronologie der Entwicklung der Bild-Ton-Relationen ist vor allem unter der Perspektive der Medientechnologien möglich und sinnvoll, klammert aber wichtige Aspekte der historischen Multiperspektivität des Themas aus. Dennoch hat sich diese Fortschrittsgeschichte als die Darstellungsform des Themas etabliert. Doch schon ein Blick auf die im vorigen Abschnitt skizzierte Chronologie zeigt, dass die Bild-Ton-Relationen im Zentrum einer komplexen Verflechtung von Technik, Ästhetik, Wahrnehmung, Weltanschauung und Ökonomie stehen, deren Mischung von Konstanten (physiologischen, physikalischen und teils auch ideengeschichtlichen) und Variablen (technischen, kulturellen und im weitesten Sinne ideologischen) sich nicht als ständiger Fortschritt darstellen lässt.

Scheint heute die Theorie der audiovisuellen Praxis hinterherzuhinken, eilte in der Vergangenheit die Ideengeschichte der technischen Entwicklung oft weit voraus. Utopien werden offenbar von ihrer Realisierbarkeit mitunter erst dann eingeholt, wenn ihre Emphase schon verflogen ist. Die Absolutheit, mit der zur Zeit Wagners und ebenso in den 1920er und erneut in den 1960er Jahren eine immer weitergehende Synthese zum Kunstwerk der Zukunft, eine Aufhebung aller Gattungsgrenzen und universelle Audiovisualisierung der Ästhetik gefordert und erwartet wird, erweist sich heute als obsolet. Dennoch hat unbestreitbar eine weitgehende Verfransung der Künste stattgefunden. Diese Metapher Adornos zeigt jedoch deutlich, dass die Fransen zwar den Rand der Gebiete unscharf werden lassen, jedoch den Kernbereich nicht in Frage stellen. Die Gegenbewegung zur Verfransung der Ränder ist die bewusste und radikale Rückbesinnung auf die eigene Gattung, wie sie exemplarisch Clement Greenbergs Modernismus fordert. Für ihn ist die sich auf ihr eigenes

Medium fokussierende Hochkultur das Bollwerk gegen den kapitalistischen Kitsch der Vermischung aller Medien und Materialien.³

Statt als ständiger Fortschritt lässt sich die Geschichte der Farbenklaviere und verwandter Konstruktionen von Künstler-Erfindern bis hin zu den Audio-Video-Synthesizern durchaus als ein permanentes Scheitern beschreiben. Denn die Suche nach einer idealen, wissenschaftlich begründeten, objektiven Korrespondenz von Farben und Klängen, deren Demonstration einige der Farborgeln dienen sollten, hat sich als nicht tragfähig oder gar universalisierbar erwiesen. Weder wissenschaftlich noch ästhetisch lässt sich eine Allgemeingültigkeit für spezifische Bild-Ton-Zuordnungen begründen, sie beruhen letztlich immer auf individuellen Setzungen. Zwar ist im unmittelbaren Erleben audiovisueller Kultur dennoch ein intuitiver Zugang zur Qualität oder Intensität von Bild-Ton-Verknüpfungen möglich, der jedoch nur sehr schwer davon zu abstrahieren oder mit anderen Beispielen zu vergleichen ist, weil wir dieses flüchtige Dritte zwischen Hören und Sehen kaum benennen oder in objektivierbare Kriterien fassen können.

Ähnliche, kaum lösbare Fragen wie für den Bereich der Wahrnehmung stellen sich für den Bereich der Apparate. Sie bilden Hybride zwischen Kunstwerk, Instrument und Medientechnik. Ihre Erfinder und Erbauer erhoffen sich von Pater Castel bis zu Thomas Wilfred ihre massenhafte Verbreitung. Doch sie erreichen weder die intersubjektive Konsensfähigkeit eines Kunstwerks noch die instrumentelle Universalität, die beispielsweise ein Musikinstrument für unterschiedlichste Formen von Musik hat. Deshalb bleiben diese hybriden Apparate größtenteils an die Auführungen ihrer Erbauer gebunden und verschwinden oft mit ihnen zusammen wieder aus dem Blickfeld der Öffentlichkeit und sind nur noch in Beschreibungen oder Fotografien dokumentiert. Auch hier kommt erschwerend hinzu, dass sich weder die Kunst- noch die Musik- oder Technikgeschichte für diese hybriden Apparate zuständig sieht, sie also aus den herkömmlichen Institutionen der Konservierung herausfallen. Diese Geschichte der Apparate setzt sich heute fort mit den zahlreichen Entwicklungen der audiovisuellen Software, für die es ebenso keinen etablierten Kontext der kulturellen Bewertung oder Archivierung gibt.

In diesem Sinne kann die Geschichte der künstlerisch-technischen Bild-Ton-Koppelungen als exemplarischer Fall für Adornos These gelten: »Weder ist ein Fortschritt der Kunst zu verkünden, noch zu leugnen«. Für »das Fatale aller Rede vom Fortschritt, den es gibt und nicht gibt«, macht Adorno den 5

3 Vgl. Clement Greenbergs prominenten Essay *Avant-Garde and Kitsch*, in: *Partisan Review*, VI, Nr. 5, New York 1939.

4 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Gesammelte Schriften 7), Frankfurt a. M. 1970, S. 310 und S. 312.

Doppelcharakter der Kunst als Soziales und zugleich Autonomes verantwortlich.⁴ Dieser Doppelcharakter lässt sich ebenso für den hier untersuchten Dualismus von Kunst und Technik feststellen. Der technische Fortschritt ist unbestreitbar, doch die Ideengeschichte der Bild-Ton-Relationen enthält ebenso zahlreiche Beispiele für scheinbar ewige, immer wiederkehrende Motive, die sich als ebenso faszinierend wie letztlich nie endgültig verhandelbar erweisen.

Die mögliche Antithese zu der Fortschrittsgeschichte wäre deshalb die ständige Wiederkehr von Fragestellungen, Motivationen und Zielsetzungen der Arbeit an Bild-Ton-Kopplungen. Dabei kann es sich um eine bewusste Wiederaufnahme handeln, wie sie in der Kunstgeschichte und Musikgeschichte als historische Referenz und Neuinterpretation bekannt ist. Als solche lässt sie sich durchaus in eine lineare chronologische Entwicklung der jeweiligen Kunstform einfügen. In der Geschichte der Bild-Ton-Relationen bezeugen jedoch zahlreiche Beispiele, dass Künstler und Erfinder zu innovativen Ideen und Realisierungen kommen, ohne sich bewusst zu sein, in welcher langer Tradition sie stehen. Auch in der Kunst-, Musik- und Technikgeschichte wird oft der Innovationsgrad der eigenen Leistungen überschätzt. Speziell im Bereich der Farbklaviere, aber auch im weiteren Feld der audiovisuellen Künste und Apparate, ist der Glaube, als Erster und Einziger auf diese Idee gekommen zu sein, überraschend weit verbreitet. Bis heute werden audiovisuelle Produkte oft als absolute Innovation und revolutionäre Fusion der Sinne angepriesen.

Ein wesentlicher Grund für diese ständigen Neuerfindungen ist, dass es eben keine Geschichtsschreibung der Audiovisualogie gibt, weil die Bild-Ton-Kopplung im ständigen Status des Dazwischen keine eigenständige Theorie und Ästhetik entwickelt hat und sich deshalb nie ein Kanon etablieren konnte. Insofern sind diese Neuerfindungen nur aus der Sicht einer historischen Retrospektive scheinbar naiv, in ihrer jeweiligen künstlerischen, ästhetischen und technischen Situation hingegen sind sie originell und experimentell, sogar dann, wenn sie ohne den Kontext eines historischen Bewusstseins entstehen.

Im Unterschied zur Kunst- oder Musikgeschichte sind die ausdrücklichen historischen Referenzen jedoch kaum auf eine Abfolge von Epochen oder Stilen bezogen, sondern erfolgen oft quer durch die Geschichte und Genres. So bezieht sich zum Beispiel John Whitney als Pionier der Computeranimation mit seiner algorithmischen Visuellen Musik explizit auf die

6 Harmonieregeln von Pythagoras. Andererseits

gibt es auch in der künstlerisch-technischen Bild-Ton-Praxis durchaus historische Phasen einer intensiven Verdichtung, in denen sich der Zeitgeist mit den verfügbaren Medientechniken und einer Inspiration aus dem wissenschaftlichen Kontext verbindet. Dies gilt beispielsweise für die 1920er Jahre: Der künstlerische absolute Film, die psychologische Farbe-Ton-Forschung und die technische Entstehung des Tonfilms sind parallele, zunächst unabhängige Entwicklungen, die sich dann aber in gemeinsamen Interessensphären begegnen. Hier entfaltet sich bereits der Keim einer Kunst, Technik und Wissenschaft übergreifenden Audiovisualogie, beispielsweise in den Farbe-Ton-Kongressen von Georg Anschütz oder im Umfeld des Bauhauses.⁵ Ebenso kommt es in den 1960er Jahren zu einer Kombination von Intermedia-Kunst, Expanded Cinema und Videotechniken mit Psychedelia, Drogenexperimenten und populären Theorien von Marshall McLuhan bis Timothy Leary.⁶ In den 1990er Jahren ergänzen sich die Clubkultur, die analoge Praxis des Sampelns und Scratchens, die neue digitale audiovisuelle Soft- und Hardware und das Bedürfnis einer visuellen Ergänzung zur elektronischen Musik zur Geburtsstunde der Live Visuals.

Weil sich in der Audiovisualogie immer solche völlig unterschiedlichen Kontexte und Faktoren verbinden, ist es auch so schwer, eine Systematik oder Chronologie für diese Felder zu entwickeln. Die Querverbindungen zwischen den künstlerischen Gattungen und ebenso zwischen den Wissensdisziplinen erzeugen eine Art Netzwerk, und wie bereits in Anlehnung an Bruno Latours Begriff aus den Science Studies gesagt wurde, werden erst durch diese soziotechnischen Netze die Zwischenbereiche sichtbar, die aus den jeweiligen Einzelperspektiven meist ignoriert werden.

Das Relationsgefüge der Audiovisualogie lässt sich deshalb am besten mit dem Begriff des semantischen Netzes bezeichnen. Dieses semantische Netz macht sowohl eine synchrone wie auch eine diachrone Betrachtungsweise möglich und nötig, die sich deshalb auch jeder klassischen Form der Wissensdarstellung entzieht. Die lineare, technische Fortschrittsgeschichte und die zyklische Ideengeschichte haben beide ihre Berechtigung, jedoch kann keine von beiden alleine Gültigkeit behaupten, ohne die andere Perspektive zuzulassen. Damit wird erst jetzt der tiefere Grund für die anfangs genannte Paradoxie von Ewigkeit und Aktualität des Themenbereichs deutlich. Diese Paradoxie ist nur das Symptom dieser verschiedenen, sich ebenso widersprechenden wie ergänzenden Modelle einer möglichen Chronologie. ■

5 Auf dem 2. Farbe-Ton-Kongress in Hamburg trafen sich 1930 Psychologen, Kulturwissenschaftler, Naturwissenschaftler, Ingenieure und Künstler wie Ludwig Hirschfeld-Mack, Zdenek Pesanek, Baron Anatol Vietinghoff-Scheel, vgl. Georg Anschütz (Hg.), *Farbe-Ton-Forschungen*, Bd. 3, Hamburg 1931.

6 »Psychedelische Kunst bietet bis heute ein taugliches Instrumentarium zur Untersuchung synästhetisch-künstlerischer Erfahrungen in einer von neuen Technologien geprägten Welt.« Christoph Grunenberg, in: *Summer of Love: Psychedelische Kunst der 60er Jahre*. Ausstellungskatalog, Christoph Grunenberg (Hg.), Ostfildern-Ruit 2005, S. 40.

(Bei dem Text handelt es sich um eine gekürzte und überarbeitete Version der Einführung von Dieter Daniels und Sandra Naumann zu dem von ihnen herausgegebenen Buch *Audiovisualology: Compendium. A Multidisciplinary Survey of Audiovisual Culture*, König: Köln 2010, online unter: www.see-this-sound.at)