

KAMERAZEITEN

I AUSDAUER VOR DER LOCHKAMERA

Eine Besinnung zwischen Medienarchäologie und Medienphänomenologie

Eine Photographie-Sitzung vor der Lochkamera ist das Gegenteil des flüchtigen Moments; sie läßt vielmehr ein wahrhaft medienarchaisches *momentum* erfahrbar werden. Selten geht Zeit so quälend langsam vorüber und durch den Portraitierten hindurch wie in den Minuten des regungslosen Posierens vor der Lochkamera. Unmittelbar evident wird, was Henri Bergson in seiner Opposition zur Chronophotographie als die eigentliche, die unmathematisierte Zeit verstanden hat: die reine Erfahrung von *durée*. Aristoteles definierte die Zeit als das numerische Maß der Bewegung zwischen früher und später und antipierte damit die symbolische Maschine namens getaktete Uhr. Demgegenüber fungiert die Lochkamera als Zeitgabe durch Stillstellung. Im Hintergrund aber vergeht die Zeit unentrinnar, ein reges Kommen und Gehen.

Im Juli 2011 verwandelte Christian Schliebs, ein Master-Studierender der Medienwissenschaft, zeitweilig die Galerie Sur la Montage in Berlin-Mitte in eine Camera obscura. Die Besucher saßen damit in einer Platonischen Höhle als Apparat, die Innenperspektive der Lochkamera einnehmend. Nun bewegt sich alles auf der verkehrten Projektion der urbanen Außenwelt auf die Leinwand.

Jonathan Crary hat in *Techniken des Betrachters* (Dresden 1996) dargelegt, wie der zu photographierende Gegenstand im Gefüge der Apparatur derselben als Dispositiv unterworfen wird. Aug' in Aug' mit der Lochkamera enthüllt sich das Kameramodell des Auges selbst, geboren aus dem Geist der Perspektive (Della Porta, Brunelleschi, Alberti, Descartes). Apparaturen aber sind nicht dennotwendige Metaphern des Menschen, sondern refigurieren sein Selbstbild wie der aktuelle Daueranschluß an die Photoperspektive des iPhone. So massiert die eigentliche Botschaft des Mediums seine Nutzer: die Entbergung der optischen Maschine im Menschen selbst.

Die notwendige Regungslosigkeit vor der Lochkamera, unterbrochen nur vom gelegentlichen Verschließen der Augen (dem zeitdiskreten Gegenpart zur Kameradauer selbst), erscheint als eine Art Zeitfolter, gerade weil Photographie im Zeitalter mobiler Digitalkameras zum genauen Gegenteil geworden ist, der Mitnahme des flüchtigen Moments. Damit erst wird der zugleich eindringliche und verlorene Blick der Portraitierten in den frühesten Photographien nachvollziehbar, wie ihn Walter Benjamin beschrieb: eine medienarchäologische Anamnese, eine spezifische Form der Erfahrung von Medienzeit.

Dauer krümmt sich in einer Sitzung vor der Lochkamera in der Langzeitbelichtung zu einem Zeitraum. "Mediengeschichtlich kann mit dem Erscheinen des ersten apparativen Bildes erstmals von einem Zeit-Bild gesprochen werden" (Götz Großklaus 2009). Die Zeit wandert dann mit den sich verkürzenden Belichtungszeiten in die Bilder, die damit vom Stillstand zu Zeitpassagen werden.

Die buchstäblich epochale Zeit, die im Prozess der Lochkamerabelichtung vergeht, steht in anachronistischem Kontrast zur Erfahrung zunehmender Beschleunigung von Verkehrszeit. Das archaische zeitliche Intervall des Aufnahmeprozesses suggeriert eine Aufhebung von und in der Zeit, einen Suspens, Zeitenthobenheit. Im Kontrast zu dieser Erfahrung steht das choquehaften Erleben des Verschwindens. Auf den Photographien mit Lochkamera (als Miniaturisierung und Gedächtnisbefähigung der Camera obscura) manifestiert sich Leben wie angehalten - ermöglicht durch den apparativen Effekt, der langen Belichtungszeiten. Demgegenüber wird die Photographie in ihrer eskalierten technologischen Form zum fixierten Zeitbruchteil auf belichteten Silberkörnern, ein geradewegs quantenmechanischer photonischer Vorgang. Fortan gesellt sich zur Mesoebene der alltäglichen Zeitwahrnehmung einerseits und der Makroebene der kollektiven geschichtlichen Orientierung andererseits eine dritte Ebene hinzu: der mikrotemporale Verbund von zeitkritischer Medienzeit und neuronaler Zeitwahrnehmung. Die technisch-apparative Differenz zwischen der klassischen Lochkamera und der digitalisierten Spiegelreflexkamera ist eine zeitkritische. Da die Bildschärfe hier mit elektronischer Schnelligkeit errechnet und eingestellt wird, vermag sie bewegte Motive zu fixieren, die im klassischen Fall in der "time of non-reality" (Norbert Wiener) zwischen dem Auslösen von Seiten des Photographierenden und der tatsächlich technischen Aufnahme verschwindet. Im Zeitloch der Kamera eröffnet sich das von Jacques Lacan definierte Reale als Zeitreal. In frühen photographischen Aufnahmen kam alles, was sich bewegte, nicht zur Fixierung und Speicherung; es entschwand. Selbst mit optimierter photochemischer Emulsion (Kollodium) bleibt die Bewegung lange noch als Schatten, als kometenhafter Zeitschweif, sichtbar.

Die technische Genealogie der Photographie läßt konkret werden, wie die ursprünglich geradezu noch dem allmählichen Bildverfertigungsprozeß in der Malerei affine Langzeitbelichtung früher Daguerreotypien mit fortschreitenden mechanischen und chemischen Verfahren bis zum buchstäblich photographischen "Schuß" zusammenschnellt. Andererseits kann es geschehen, daß ein photographischer Negativfilm erst Monate oder gar Jahre später entwickelt wird, wie im tragischen Fall, als zwei Filmrollen nahe der Leiche von Robert Falcon Scott gefunden wurden, der auf dem Rückweg vom Südpol 1912 starb, nachdem ihm Roald Amundsen zuvorgekommen war. Gerade die Trägheit der analogen Photographie zeitigt eine andere Tempor(e)alität: die Haltbarkeit von belichtetem Photopapier gegenüber digitalen, d. h. elektronisch latenten Bilddateien (eine andere Form von *aletheia*).

Die (Eigen-)Zeit der archaischen photographischen Apparatur zwingt den Gegenständen ihre Ästhetik auf. Bevorzugte Gegenstände der Daguerreotypie waren antike Statuen und prähistorische Fossilien, die idealen bewegungslosen Wesen. In ihrer medienarchäologischen Inkubationsphase suchte sich die photographische Apparatur buchstäblich archäologische Objekte. In der Langzeitbelichtung von Theaterbühnenstücken findet kein Drama mehr statt (Medientheater). Medienarchäologie als Krebsgang: Die mit dem Akt der Photographie verbundene Zeitgabe und Zeitgegebenheit wurde im Laufe der Zeit vom Kopf auf die Füße gestellt. Aus der Langzeitbelichtung wurde der photographische "Klick", die flüchtige Belichtung, die Verdichtung des langdauernden gleichmäßigen Sonnenlichts zum blitzhaften Moment, zum

"momentary flash". Ein Speichermedium (die Photographie) wurde innerhalb von 150 Jahren in ihrem Zeitbegriff vom Kopf auf die Füße gestellt.

Das Gegenteil der heutigen photographischen Momenterfahrung (der sprichwörtliche Augenblick) ist die Zeit der Erscheinung, die Epiphanie des photographischen Bildes. Vielen ist die Urszene in der Dunkelkammer nur noch aus Erzählungen der Eltern vertraut: Ein belichtetes Papier wird im Entwicklerbad unter der Infrarotlampe seicht geschaukelt "und es entsteht aus dem Nichts ein Bild" (Jupp Darchinger). Photographie war einmal radikal zeitunkritisch, doch ein und dasgleiche Medium steht heute unter verkehrten Zeit(vor)zeichen. Der kleinste zeitliche Moment (das "Instantane" am Kollodium-Verfahren) ist seit Zeiten der Chronophotographie entscheidend für das Zustandekommen des damit verbundenen Ereignisbilds. Die elektronische Fernseh-Direktübertragung (Lichtgeschwindigkeit optischer Wellen) leistet genau dies dann später auf elektronischer Ebene; an die Stelle der "aufgeschobenen Zeit" in der Malerei tritt nun mit der Belichtungsgeschwindigkeit die absolute Grenze der Lichtgeschwindigkeit (Paul Virilio, 1993).

Während der Aufnahme bleibt der Mechanismus der photographischen Apparatur zumeist verborgen; *dissimulatio artis* ist das Geheimnis von Medieneffizienz. Im Fall der Lochkamera aber enthält die Black Box buchstäblich nichts. Die interne Rückprojektion des Außenbildes läßt die technische Apparatur im reinen Medium aufgehen. Die medienarchäologische Erfahrung mit der archaischen Lochkamera läßt nicht länger vergessen, daß es in der Photographie gar nicht um Menschenbilder geht, sondern um elementare physikalische Prozesse, also um die Welt. Als John Herschel im 19. Jahrhundert dem Verfahren den heute vertrauten Namen gab, verstand er darunter vor allem eine Technik zur Lichtmessung von Sternenzeit, also ein physikalisches Meß-, nicht ein ikonisches Medium¹; wahrhafte Medienwissenschaft ist vornehmlich an ephemären Lichterscheinungen auf verschiedenen photographisch sensitiven Substanzen interessiert. Photographie bildet nicht nur mittels Licht Gegenstände ab, sondern Licht (als chemisches Agens) wird durch Photographie selbst gemessen.

II THEATERBELICHTUNG

Zeit des Theaters

Wie die Literatur entfaltet sich die theatralische Aussage erst im geordneten Zeitverlauf - Dramaturgie. Langzeitbelichtung unterläuft diese geordnete Zeit nicht - wie in der Kinematographie - durch subliminale Wahrnehmungstäuschung, sondern durch Dehnung: die beiden Extreme zeitkritischer Medienprozesse.

Die Langzeitbelichtung von Theaterstücken von Seiten der *zeit genossen* überführt als Gegenstück zur medienarchäologischen Chronophotographie die

¹ Dazu Wolfgang Hagen, Die Entropie der Fotografie. Skizzen zur einer Genealogie der digital-elektronischen Bildaufzeichnung, in: Herta Wolf (Hg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. 1, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2002, 195-235

Seherfahrung des Theaterpublikums in einen nur expositionstechnisch möglichen langdauernden Blick, der die gewohnte Rezeption einer Serie von Augenblicken konterkariert. Was das Publikum als Handlung von Szene zu Szene erlebt, wird durch die Kamera zu einer simultanen Lichtskulptur geballt. Die Metapher für Photographie, daß sie einen Augenblick "einfriere", ist nicht zutreffend. Vielmehr eröffnet Langzeitbelichtung - eine Wiedereinkehr der Expositionszeiten *en arché* der frühen Photographie selbst - eine Totale der Zeit, die das Geschehen als gespenstische Aufführungsdauer vor Augen führt. So hat Henri Bergson wohl Theater geschaut. Am Schluß seiner Schrift *Matière et Mémoire* entwickelte der französische Philosoph die These, Wahrnehmung sei eine Funktion der Zeit" - so faßt Walter Benjamin Bergsons Philosophie im *Passagen-Werk* zusammen.

Handlungsfolgen in ein einziges Bild zu bündeln, also Langzeitbelichtung, kann das, was Theater definiert, die Handlung, gar nicht aufzeichnen. Statt Szenen und Schauspielern, statt der dramatischen, zeigen die Bilder den Zeit-Raum, der das eigentliche Medium des Theaters ist. Hier geht das Theater eine Allianz ein mit den technischen *time-based media*. In der Langzeitbelichtung ist das dramatische Geschehen in einer Verschränkung von Licht und Bewegung aufgehoben.

Daß dabei die Menschen verschwinden, war (und ist verdrängt immer noch) eine geradezu schockierende, genuin medieninduzierte Zeiterfahrung, die mit der ersten öffentlichen Erfahrung von Photographie einhergeht. Daguerres „Zwei Ansichten des Boulevard du Temple, Paris, aufgenommen am selben Tage“ (1838) zeigten menschenleere Straßen. Kein anderer als Samuel B. Morse erklärte den damaligen Zeitgenossen in seinem Bericht für den New Yorker *Observer* aus Paris: „Objekte, die sich bewegen, werden nicht festgehalten. Der Boulevard, der ständig von einer regen Menge von Fußgängern und Fuhrwerken erfüllt ist, lang völlig einsam da, mit Ausnahme eines Individuums, das sich die Stiefel putzen ließ.“ Genau dieser einzige menschliche Moment war vom Photographen theatralisch in die Belichtungsszene interpoliert worden, um die Spur des Menschen sichtbar zu halten.

Die Installation der *zeit genossen* erinnert so gesehen daran, daß photographische Techniken Menschen erscheinen und verschwinden lassen. Aus Sicht der photoempfindlichen Emulsion zählt Leben nur unter Anderem. Die Langzeitbelichtung des Theaters läßt damit sowohl das technische wie das menschliche Zeitmaß erscheinen. Und so gilt für Langzeitbelichtung von Theateraufführungen, daß menschliche Figuren "wie losgelöste Masken oder Gespenster erscheinen. <...> Der fotografische Effekt bewirkt den Eindruck, das Theater komme ohne den Menschen aus. Die Tragik des Schauspiels scheint in die Fotografie überführt zu werden."²

Im Verschwinden des Schauspiels in der technischen Speicherzeit liegt das Drama des Theaters im Medienzeitalter selbst: Medientheater. Die "temps différencié" (Lyotard / Derrida), die in der Photographie *aufgehobene Zeit* (Hubertus von Amelunxen) resultiert in einer medienarchäologischen Verschiebung des eigentlichen Dramas vom menschlich Performativen zum technische

² Begrich / Preußler 2004: 154

Operativen.

Licht und Theater

McLuhan schreibt 1970, daß der Inhalt jedes Mediums der Wesensart des Mediums gegenüber blind macht. So daß Medientheorie, im technisch aktiven Sinne verstanden, genau hier ihren Platz findet: auf das aufmerksam zu machen, was (bisweilen: allein) technische Medienpraxis sieht. Diese Einsicht lautet für das Medium der Photographie das Dazwischentreten von Licht.³ Die photographische Langzeitbelichtung von Hiroshi Sugimoto unter dem Titel *Ohio Theatre* (Ohio 1980) zeigt ein Kino, dessen Leinwand am Ende des Films mit dem reinen Licht der Projektion identisch ist. So wird die medientheoretische Einsicht, daß die Botschaft das Medium selbst ist, selbst operativ. Das Medium selbst wird hier zur Form: "Elektrisches Licht ist reine Information. Es ist gewissermaßen ein Medium ohne Botschaft, wenn es nicht gerade dazu verwendet wird, einen Werbetext Buchstabe für Buchstabe auszustrahlen. Diese für alle Medien charakteristische Tatsache bedeutet, daß der 'Inhalt' jedes Mediums immer ein anderes Medium ist."⁴

Die *zeit genossen* realisieren diesen Satz durch die Langzeitaufnahmen von Theaterstücken; statt der Inhalte und Szenen und der Schauspieler des Mediums Theater zeigen die Bilder "einen Zeit-Raum, der seinerseits nicht weniger Medium des Theaters ist"⁵. Theater ist kein technisches Medium, doch entfaltet es sich im physikalischen Medium Licht, genauer: der künstlichen Beleuchtung als Bedingung und (mit Appia) Dramaturgie des Theaters der gegenwärtigen Epoche.

Licht ist seit Zeiten des landschaftsoffenen altgriechischen Halbrunds eine Bedingung von Theater; dies betont Carl-Friedrich Baumann in seiner notorischen Dissertation *Das Licht im Theater. Von der Argand-Lampe bis zum Glühlampen-Scheinwerfer* [Diss. Köln 1955, revidierte u. erweiterte Fassung Stuttgart 1988).

Hier fassen wir den medienarchäologischen Blick - der (mit Dziga Vertov) eben nicht mehr nur noch eine menschliche Weise des Schauens, sondern ein Blick der Kamera selbst ist (*theoría*, die hier tatsächlich zur Medientheorie wird). "Im Gegensatz zum emotionalisierten Blick des Theaterfotografen, der Ausschnitt und Zeitpunkt des Fotos festlegt, starrt der kalte Blick der Kamera leidenschafts- und intentionslos aus einer Totalen über den Zuschauerraum in den Bühnenraum."⁶

³ Siehe Nils Röllner, Die Möglichkeiten des "dia", in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin (Hg.), *dia / Slide / Transparenz*, Berlin 2000, 13-18; vgl. lat. *duo*: "entzwei" - die Logik des Binären.

⁴ Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle. „Understanding Media“*, Düsseldorf / Wien (Econ) 1968, 14

⁵ Matthias Bickenbach, *Geschwindigkeit ist Hexerei. Be- und Entschleunigung in der Kunst der Gegenwart*, in: Hartmut Rose (Hg.), *fast forward. Essays zu Zeit und Beschleunigung*, Hamburg (Körper-Stiftung) 2004, 133-144 (142)

⁶ Aljoscha Begrich / Jo Preußler, *Wie sich Theaterstücke einbilden. Für eine dramatische Fotografie des Theaters*, in: Rosa (Hg.) 2004, 145-157 (146)

Die Photokamera *gibt* hier Einsicht (ist also medientheoretisch aktiv), eine Einsicht, die der menschlichen Wahrnehmung verschlossen bleibt, weil ihr Zeitfenster keine Langzeitbelichtung memoriert. Das Gehirn faßt Einzelereignisse zu zeitlichen Gestaltung von zwei bis vier Sekunden zusammen, im Zeitfenster des "jetzt". Der italienische Futurist Anton Giulio Bragaglia begründete Anfang des 20. Jahrhunderts den Photodynamismus: "Wir wollen das wiedergeben, was an der Oberfläche nicht sichtbar ist!"

Dies ist der Moment, das (neuzeitliche) Theater als technisches *Dispositiv* zu begreifen. Seit der Guckkastenbühne steht das Theater als Dispositiv in einem Licht unter umgekehrten Vorzeichen: dem Kino, der platonischen Höhle näher als dem Halbbrund des dionysischen Dramas. Im antiken Athen hob das Spiel im offenen Rund nach Sonnenaufgang an; im späteren Abendland erhebt die Eule der Minerva erst mit der Dämmerung ihren Flug.

Photographisches versus elektronisches Bild

Die Langzeitbelichtungen eines Dramas im Theater sind zugleich ein nostalgischer Retro-Effekt: der Raum des Theaters als Ort der verlangsamten Wahrnehmung, der seine Attraktivität aus dem Kontrast zum schnellen Szenenwechsel in Fernsehen und Internet gewinnt. "Vermutlich hat man in diesem Rückzug eine Reaktion auf die Theatralisierung der elektronischen Informations- und Kommunikationstechnologien zu sehen, wie sie Laura Brandel in *Computer as Theatre* diagnostiziert hat.

Fünf Bühnenbilder für ein Stück von fünf Akten stellen eine vorsintflutliche Ökonomie der Wahrnehmung von Raum und Umwelt dar. Demgegenüber unterläuft die filmische Montage seit Sergeji Eisenstein gerade die szenischen Wahrnehmungstakt, um unbewußte Effekte zu erzielen. Das elektronische Bild wiederum besteht nicht nur aus 24 Photographien pro Sekunde wie der Film, sondern jedes Einzelbild besteht selbst aus Zeit, aus über 600 Zeilen pro Sekunde, die von einem rastlos forteilenden Bildpunkt, dem Kathodentahl der Bildröhre, geschrieben wird. Gefrorene Zeit also in photographischen Langzeitbelichtungen, gegenüber der zeitradikalen Verflüssigung der Existenz elektronischer Bilder überhaupt. Insofern hat das medienarchäologisch archaische Medium Photographie als Langzeitbelichtung am Ort des Theaters seinen kongenialen Ort gefunden - nostalgisch gegenüber bilderstürmerischen Neuen Medien.

Das Zauberwort der Lumifizienz macht den ganzen Unterschied. Photographisch gespeichertes Licht unterscheidet sich von der Gegenwart des Lichts gerade dadurch, daß es in photochemisch gespeicherter Form nicht mehr selbst leuchtet. Anders elektronisch generierte Lichtbilder, die sich magnetisch speichern lassen und dann wieder photonisch in Licht zurückverwandelt und - auf Video- und Computerbildschirmen - permanent "refreshed" werden können.

Henri Bergson

Langzeitbelichtete Theaterphotographien eröffnen eine buchstäblich andere Sicht auf Inszenierungen. Aljoscha Begrich, Lucas Fester und Jo Preußler

"zeigen Aufführungen in ihrer vollständigen Dauer gebündelt in einer einzigen Aufnahme. Statt eines Augenblicks zeigen ihre Fotografien die Dauer des Theaterstücks vom ersten Auftritt bis zum Ende des Applauses. <...> Der Betrachter kann das Stück so als Summe der Einzelereignisse einsehen [...]."⁷, geradezu als Verklanglichung der Einzelschwingungen.

"Das Programm des Apparates überführt die Seherfahrung und Zeitwahrnehmung in einen nur künstlich möglichen langen Blick. Die Fotografien zeigen, was die Zuschauer gesehen haben und dennoch so nicht sichtbar war. Begrich, Fester und Preußler heben die Struktur des Stoffes heraus, weil ihre Fotografien die Realität nicht eindeutig abbilden", sondern vielmehr bilden - *imaging*, bildgebend - ein "Zuwachs an Sein" gegenüber dem Abgebildeten."⁸

Nimmt menschliches Bewußtsein Dauer wahr, im Unterschied zu technischen Kameras? Vor dem Hintergrund von Photographie und Kinematographie unterschied Bergson zwischen Erinnerung im Bewußtsein und der technischen Speicherung vergangener Bilder. Die Dauerbelichtung kommt seinem Begriff einer nicht diskontinuierlichen Erinnerung nahe. "Das mediale Programm des Apparates macht etwas sichtbar, was so nicht sichtbar ist, und weitet die konditionierte Grenze der visuellen Perzeption. Das Theaterbild kann als visuelle Erinnerung funktionieren, übersteigt aber das natürliche Erinnerungsvermögen."⁹

Im Unterschied zur apparativen Zeitmessung ist die Dauer im Bewußtsein unreduzierbar. Hieran knüpfen die Bilder der *flüchtigen Totale* an: "Die Momentfotografie kann das ganze Theatererlebnis bloß fragmentarisch überliefern <...>, sie kann niemals *ein* Bild der Aufführung vermitteln. Der Versuch, die medialisierte Beschleunigung und Verdichtung des Theaters in einem Bild adäquat zu speichern, erfordert eine andere / Methode, die die Ganzheit des Schauspiels nicht zeitlich zerteilt und räumlich fragmentiert: die Langzeitbelichtung."¹⁰

Ebenso war es die Absicht der photodynamischen Bilder Bragaglias, Bewegungssequenzen zu einer gestischen Darstellung zu verdichten; die Warburgsche "Pathos-Formel" wird vom kulturellen Gedächtnis in den technischen Speicher überführt.

Indem die Funktionen des Gedächtnisses in der Aufspeicherung von Signalen bestehen, "erleichtert diese technische Redeweise sofort den Übergang vom bewußtseinsmäßigen zum technischen Prozeß"¹¹ und damit den Anschluß an

⁷Aus dem *abstract* zur Ausstellung

⁸ Begrich / Preußler 2004: 156, unter Bezug auf Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* [1960], Tübingen 1990, 137ff

⁹ Begrich / Preußler 2004: 148

¹⁰ Aljoscha Begrich / Jo Preußler, *Wie sich Theaterstücke einbilden. Für eine dramatische Fotografie des Theaters*, in: *fast forward. Essays zu Zeit und Beschleunigung. Standpunkte junger Forschung*, hg. v. Hartmut Rosa, Hamburg (Körper Stiftung) 2004, 145 f.

¹¹ Max Bense, *Kybernetik oder Die Metatechnik einer Maschine* [1951], in: *Ausgewählte Schriften Bd. 2: Philosophie der Mathematik, Naturwissenschaft und Technik*, Stuttgart 1998, 429-446 u. 473f., Wiederabdruck in: Claus Pias / Joseph Vogl / Lorenz Engell u. a. (Hg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart (DVA) 1999, 472-

Henri Bergsons *Matière et mémoire* von 1896, der darin die kognitive Wiederholung einer automatischen gewordenen Funktion Gedächtnis vom der technisch nicht reproduzierbaren Entstehung der Erinnerungsbilder scheidet. Was auch immer in den Bereich der Signalübertragung und -speicherung fällt, vermag künstliche Gedächtnisse zu setzen. In der Epoche der Zeitmanipulationsmaschine Video gilt: "Es gibt kein individuelles 'Jetzt' mehr, das eindeutig auf ein 'Vorher' und 'Nachher' verwiesen ist. Das Subjekt ortet sich nicht mehr an einer Zeitstelle, sondern empfindet nur noch Dauer."¹² Im Video kollabiert die von Gilles Deleuze diagnostizierte Differenz von Bewegungs- und Zeitbild.

Dauer ist keine Materie, sondern Ereignis ohne Erzählung. Durch die Kompression oder Dehnung der Zeitdauer von Bildern werden verschiedene Zeitlichkeiten erzielt. "Der Mechanismus unserer gewöhnlichen Erinnerung ist kinematographischer Natur" (Bergson); ein technisches Speichermedium wird hier zur Leitmetapher der Erinnerungstopik. "Während die Assoziationspsychologie die Einzelelemente als diskontinuierliche Vielheit räumlich anordnet, gibt es für Bergson das bindende Moment von Zeit und Bearbeitung."¹³

Bergson tendierte zu einer Metaphysik des Films. Tatsächlich gehört eine kinematographische Serie diskreter, differentieller Bewegungsbilder eher der wissenschaftlichen Zeitmessung denn der Photographie an (Mareys Chronphotographie), verbunden mit einer mechanisch abstrakten Bewegung von Seiten der Kamera respektive des Projektors.

Camera obscura, Theater, Scheinwerfer

Vermag wirklich erst die Langzeitbelichtung die Ganzheit des Schauspiels zu bewahren? Die Alternative dazu ist, die Bewegung des Theaters und die Belichtung des Mediums selbst zu verschränken.

"In der Fotokamera sammeln sich die Eindrücke der Szenen wie in einer Black box, deren innerer Ablauf erst wieder erschlossen werden muss. Mit der Auseinandersetzung beginnt das hermeneutische Betrachten" - als Gegenstück zur Medienarchäologie: "Der Zuschauer kann die Schichten des Bildes durchdringen und in der Tiefe der Bildzeit die Erinnerung zur Aufführung bringen."¹⁴

Das Stichwort *black box* verweist auf den Zusammenhang von neuzeitlichem Theaterraum als Guckkastenbühne und *camera obscura*, dem (kultur-)technischen Ahnen der Fotokamera. Insofern ist es fast tautologisch, wenn die Bühne nun zum Objekt der Lichtschrift (Photographie) wird - "wobei sich Guckkasteninszenierungen im besonderen Maße eignen, da ihre

483 (476), unter Bezug auf Norbert Wiener, *Cybernetics or Control and Communication in The Animal and The Machine* (1949)

¹² Heinrich Popitz u. a., *Technik und Industriearbeit*, zitiert hier nach: Volmerg 1978, 104, von Siegfried Zielinski, *Zur Geschichte des Videorecorders*, Berlin (Wissenschaftsverlag Spiess) 1986, 329

¹³ Reisch 1992: 164

¹⁴ Begrich / Preußler 2004: 156

Bühnenbegrenzung dem Rahmen des Fotos entsprechen können."¹⁵ Die Anordnung der *camera obscura* war und ist denkbar einfach: ein dunkler Raum mit einem winzigen Loch in der Wand, durch das Licht aus der Außenwelt auf die Innenwand gegenüber trifft und so wundersam ein auf dem Kopf stehendes Bild der Außenwelt projiziert: zeitgleich, ebenso flüchtig wie das Geschehen außerhalb. Photographie, wie sie Henry Fox Talbot dann erfand, stellt nichts anderes als die auf-Dauer-Stellung dieser flüchtigen Bilder dar. Die Langzeitbelichtung von Theater stellt dieses Prinzip nun seinerseits auf den Kopf: statt Fixierung wieder Verflüchtigung, aber eine Verflüchtigung, die nicht im Nu vergeht, sondern langsam.

Photographie wurde u. a. als Chance erfunden, den empirischen Nachweis zu erbringen, daß Geister in Räumen tatsächlich erscheinen. Auf den Bildern der Langzeitbelichtung von Theaterstücken werden die Schauspieler zu Spuren, zu Lichtschatten. Was nach dem Verschwinden des Menschen in aller Klarheit erscheint, ist das Theater als technisches Dispositiv.

Ein Avantgardist des Theaters um 1900, Adolphe Appia, plädierte für die musikbasierte Lichtregie im Theater; so wird das Drama von Akustik und Optik gesteuert. Die technischen Medien, die solche Prozesse automatisieren, erinnern an den Ursprung des Theaters selbst, den Aufgang der Sonne über den Theatern im frühen Griechenland.

Die Hochzeit von Theaterlicht und Photographie heißt Film. Im frühem Film und Fernsehen *mußte* künstlich beleuchtet werden. Deren technische Verfaßtheit ist mit keiner Metapher mehr hintergebar. Und so ist es das Eine, wenn über dem Halbrund eines altgriechischen Theaters die Sonne aufgeht. Und das Andere, wenn Scheinwerfer die Bühne zu beleuchten beginnen, während der Zuschauerraum - der Ort der Schau (altgriechisch *theoría*) - dafür im Dunkel versinken muß (was Richard Wagner, mit der Versenkung des Orchesters im Graben, dann vom Optischen aufs Akustische ausdehnte).

Mit der Lichtregie treten Aufführung und Drama auseinander; dem entspricht die Konzeption der Aufführung als eines über Schalter und Regler gesteuerten audiovisuellen Ereignisses, wie es das Regietheater des 20. Jahrhunderts seit Max Reinhardt bestimmt hat. Einerseits gerät der Schauspielerkörper im technischen Gefüge an die Grenze des Theatralischen; zugleich (voll-)endet das Theatralen im Technischen.¹⁶

Appia empfand das gemalte Bühnenbild für unzulänglich und plädierte für die Lichtführung, die dramatisch gestaltende Verwendung des Lichts - als Ableitung der Zeitgestalt des Musikalischen im Theater.¹⁷ Appias Konzept der Licht-Regie *führt* den Schauspieler; dieser wird zur mobilen Funktion von Licht. Carl-Friedrich Baumann beschreibt es in seiner genannten Dissertation 1955. Sensibilisiert für die Differenz von Beleuchtung und Belichtung im Theater war Baumann durch seine Erfahrung als Luftwaffenhelfer 1943 - also die Praxis der Scheinwerfer. Mit dem Scheinwerfer wird die theatrale Schau, den die

¹⁵ Begrich / Preußler 2004: 146

¹⁶ Eine gedankliche Anregung des Theater- und Medienwissenschaftlers Hans-Christian von Herrmann

¹⁷ Siehe Adolphe Appia, *La mise en scène du drame Wagnerien*, Paris 1895

Langzeitbelichtungen verdichten, technisch. Sir Karl Popper, hat auf dem Scheinwerfer eine ganze Erkenntnistheorie gebaut.