

## PROLOG

### Einführende Überlegungen und Ausgangsthesen

Die vorliegende Arbeit versteht sich als ein spezifischer Beitrag zur heute geführten Debatte um *Präsenz*. Zentral dabei ist die Behandlung der Frage nach der Art und Weise der *szenischen Produktion und Präsentation von Präsenz* in Auseinandersetzung mit jenen Elementen des Dramas, die auf der Bühne in *Präsenz* transformiert werden.

#### ***Die szenische Produktion und Präsentation von Präsenz***

Die geglückten Formulierungen „Produktion von Präsenz“ (Hans Ulrich Gumbrecht)<sup>1</sup> und „Präsentation von Präsenz“ (Martin Seel)<sup>2</sup> verdanken wir der zunehmenden Prominenz des Präsenzbegriffs und -diskurses im Kontext der kulturwissenschaftlichen und ästhetischen Theorieentwicklung. Entsprechend ist dem Präsenzbegriff eine herausragende und zentrale Position im theaterwissenschaftlichen Diskurs zuzusprechen, wenn vom Fakt ausgegangen wird, dass dieser sich zusehends im Raum entwickelt, den die Verschränkung vom ästhetischen und kulturwissenschaftlichen Diskurs schafft.

Tatsächlich stützt sich sowohl Gumbrechts als auch Seels Argumentation auf Beispiele aus dem Theaterbereich oder auf theaterwissenschaftliches Vokabular. Das Verhältnis zwischen den beiden Ansätzen ließe sich folgendermaßen formulieren: Während Gumbrecht die Produktion von Präsenz als vorrangig mediale Hervorbringung feststellt, stellt sie Seel vielmehr heraus, indem er dem Medium Kunst außer der präsenzproduzierenden auch eine präsenzpräsentierende Geste zuschreibt.

---

1 Gumbrecht, Hans Ulrich: „Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz. Über Musik, Libretto und Inszenierung“, in: Früchtl, Josef/Zimmermann, Jörg (Hg.), *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S. 63-76; Ders.: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004.

2 Seel, Martin: „Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs“, in: Früchtl, Josef, ebd., S. 48-62.

Unter Medium bzw. Medium Kunst verstehen beide – in geringerem oder größerem Umfang – Theater.

Gumbrecht versteht unter „Produktion von Präsenz“ „[d]as [...] Andere zur Produktion und Identifikation von Sinn“<sup>3</sup> und präzisiert die beiden Begriffe der Relation folgendermaßen:

„Das Wort ‚Präsenz‘ bezieht sich nicht (jedenfalls nicht hauptsächlich) auf ein zeitliches, sondern auf ein räumliches Verhältnis zur Welt und zu deren Gegenständen. Was ‚präsent‘ ist, soll für Menschenhände greifbar sein, was dann wiederum impliziert, daß es unmittelbar auf menschliche Körper einwirken kann. Das Wort ‚Produktion‘ wird in der Bedeutung seiner etymologischen Herkunft aus dem lateinischen Wort *producere* gebraucht, das sich auf einen Akt bezieht, bei dem ein Gegenstand im Raum ‚vor-geführt‘ wird. [...] Dementsprechend verweist der Ausdruck ‚Produktion von Präsenz‘ auf alle möglichen Ereignisse und Prozesse, bei denen die Wirkung ‚presenter‘ Gegenstände auf menschliche Körper ausgelöst oder intensiviert wird.“<sup>4</sup>

Die „Produktion von Präsenz“ ist dementsprechend die Praxis der Präsentmachung. Gumbrecht unterstreicht dabei mehrfach „den Aspekt der Räumlichkeit im Präsenzbegriff“<sup>5</sup>, den verräumlichenden Akt der Produktion, und konzipiert die Präsentmachung vorerst als eine gegenwärtige Verortung bzw. als ein *Hier*.

Den Aspekt der Zeitlichkeit ordnet er prinzipiell den Repräsentations- und sinnproduzierenden Prozessen zu.<sup>6</sup> Allerdings kommt er letzten Endes nicht umhin, zur näheren Definierung sowohl von Präsenz als auch vom präsenzproduzierenden Akt temporale Termini einzusetzen. Dabei greift er beispielsweise auf die Urthematik des Zeitdiskurses zurück, nämlich die Unterscheidung zwischen linearer und zyklischer Zeit,<sup>7</sup> um die Zeitkonzeptionen, welche den Modellen der „Sinn-“ und „Präsenzkultur“<sup>8</sup> zugrunde liegen, zu differenzieren.<sup>9</sup> Anderswo und unter Einführung der Begriffe der „Epiphanie“ von Präsenz<sup>10</sup> und der „Präsen-

3 Gumbrecht: „Produktion von Präsenz...“, S. 63.

4 Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik*, S. 10-11.

5 Gumbrecht: „Produktion von Präsenz...“, S. 63.

6 Vgl. ebd., S. 67.

7 Zur einer spannenden Kulturgeschichte von Zeiten und Zeitkonzepten siehe Kaempfer, Wolfgang: *Zeit des Menschen. Das Doppelspiel der Zeit im Spektrum der menschlichen Erfahrung*, Frankfurt/Main, Leipzig: Insel 1994.

8 Siehe hierzu Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik*, S. 98-110.

9 Siehe Gumbrecht: „Produktion von Präsenz...“, S. 67.

10 „[U]nter der Überschrift ‚Epiphanie‘ [möchte ich] auf drei Merkmale eingehen, die die Art und Weise prägen, in der sich uns das Spannungsverhältnis zwischen Präsenz und Sinn präsentiert. Gemeint sind: erstens der Eindruck, daß das Spannungsverhältnis zwischen Präsenz und Sinn, sobald es eintritt,

tifikation“ als eine der Funktionen der Präsenzproduzierenden Praxis bringt er – ohne allerdings auf Konkretes einzugehen – noch ein Paar oppositiver Konzepte des zeitlichen Aspekts des Präsenzbegriffs in die Diskussion: einerseits das Verständnis von Präsenz als *ephemeres*<sup>11</sup>, *plötzliches Ereignis*<sup>12</sup> und andererseits das Konzept der „breiten Gegenwart“<sup>13</sup>. Es ist offensichtlich, dass Gumbrecht das *Jetzt* des Präsenzbegriffs nicht benennt und nicht präzisiert; seine Vorstellung von der Produktion von Präsenz ist eher ein Positionieren (im) *hic*.

Als ein derartiges Positionieren (im) *hic* lässt sich durchaus die (theatrale) Inszenierung – als Ausgangspunkt der Aufführung begriffen – verstehen: Sie ist nämlich (vorerst) eine *mise en place* im bzw. des präsenten (Spiel-)Raums. Sie ist mehr noch die kreative Instanz, die den präsenten (Spiel-)Raum bzw. das *hic* überhaupt schafft und in diesem Sinne der Präsenzproduzierende Akt schlechthin. Die Inszenierung produziert ganz im Sinne Gumbrechts Präsenz; dies ist unter *mise en place* des präsenten Raums zu verstehen.

Die Inszenierung positioniert nicht bloß das *Hier*, sondern positioniert auch *im* Hier. Das, was sie zuallererst (im) Hier positioniert, ist Zeit bzw. das *Jetzt*. Mehr noch: Mit der Setzung des Hier, setzt die Inszenierung zugleich das Jetzt, indem sie zu einer Betretung nicht nur des eigenen Raums (ihres Hier), sondern auch der eigenen Zeit (ihres Jetzt) einlädt. Das Verhältnis zwischen *mise en place* und *mise en temps* ist ein reziprokes: (Das) *hic* setzt sich (im) *nunc* und (das) *nunc* setzt sich (im) *hic*. Diese doppelte Setzung und gegenseitige Fundierung von Hier und Jetzt macht die szenische Präsenz aus und zeichnet die Inszenierung als Präsenzproduzierenden Akt aus. Die Produktion der szenischen Präsenz ist dementsprechend nicht anders zu konzipieren als unter Berücksichtigung sowohl der präsenten Räumlichkeit als auch der präsenten Zeitlichkeit.

Martin Seels Begriff von (inszenierter) Präsenz wird dieser Berücksichtigung gerecht: „Jede Inszenierung [...] ist eine Inszenierung von Ge-

---

aus dem Nichts kommt; zweitens der Umstand, daß sich das Eintreten dieses Spannungsverhältnisses räumlich artikuliert; drittens die Möglichkeit, die Zeitlichkeit dieses Verhältnisses als ‚Ereignis‘ zu beschreiben.“ Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik*, S. 131-132.

11 Ebd., S. 131.

12 Siehe Anm. 10 dieses Kapitels.

13 „Dieser Wunsch nach Präsentifikation lässt sich mit der Struktur einer breiten Gegenwart in Verbindung bringen, in der wir die Vergangenheit nicht mehr ‚hinter uns lassen‘ wollen und in der die Zukunft nicht versperrt ist. Eine solche breite Gegenwart würde schließlich in einem Bereich der Simultaneität verschiedene vergangene Welten versammeln.“ Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik*, S. 142. Darauf wird noch später (siehe: Die Theorien über Präsenz, S. 22ff.) einzugehen sein.

genwart. Sie ist ein auffälliges Herstellen und Herausstellen einer Gegenwart von etwas, das hier und jetzt geschieht...“<sup>14</sup>. Künstlerische Inszenierungen gehen hier noch einen Schritt weiter, indem sie Gegenwarten nicht nur her- und herausstellen, sondern auch „darbieten“: „[Künstlerische Inszenierungen] *produzieren* Präsenz nicht allein, sie *präsentieren* Präsenz.“<sup>15</sup> Diese besondere Darbietung oder Präsentation von Präsenz gelingt den künstlerischen Inszenierungen auf eine exzeptionelle Weise, weil ihnen eine einmalige Fähigkeit zu eigen ist: Sie *sind* nämlich das, „was sie zeigen“<sup>16</sup>:

„Denn künstlerische Inszenierungen lassen es nicht allein zu einer *vorübergehenden auffälligen* Gegenwart kommen; sie bieten nicht allein eine vergängliche Gegenwart in auffälliger Weise dar; sie leisten dies beides, und beides zugleich, indem sie sich ihrerseits als eine *auffällig vorübergehende* Gegenwart präsentieren. Ihr Verlauf *ist* das, was sie in und mit ihrem Verlauf zur Darbietung bringen – nämlich vergehende Gegenwart.“<sup>17</sup>

Hiermit führt Seel ein zentrales Charakteristikum der (inszenierten) Präsenz ein, ohne es zu benennen, nämlich ihre Performativität.<sup>18</sup> Inszenierte Präsenz zeigt oder präsentiert sich, indem sie sich vollzieht; sie *ist* ihr Vollzug und in diesem Sinne lässt sie sich prinzipiell weder auf ein Außerhalb zurückführen, noch verweist sie prinzipiell auf etwas außerhalb ihrer selbst. Indem sie derart ihre eigene Realität etabliert und performiert, kommt ihr eine *Ereignishaftigkeit ex nihilo* zu: Inszenierte Präsenz findet hier und jetzt als *grundlose Ekstase* statt.

Ehe ich diesen letzten Punkt im nächsten Abschnitt noch weiter diskutiere, möchte ich hier noch abschließend bemerken, dass auch Seel keine eindeutige Konzeption der Art und Weise des Erscheinens des Präsenz-Raums und der Präsenz-Zeit vorzulegen vermag: Gegenwart kommt bei

---

14 Seel: „Inszenieren als Erscheinenlassen...“, S. 53.

15 Ebd., S. 58.

16 Ebd., S. 59.

17 Ebd., S. 60.

18 Zum Begriff und seinen Bedeutungen, auf die ich auch hier rekurriere, siehe Bohle, Ulrike/König, Ekkehard: „Zum Begriff des Performativen in der Sprachwissenschaft“, in: Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph (Hg.), *Theorien des Performativen*, Paragrana – Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 10, Heft 1, Berlin: Akademie 2001, S. 13-34, insbes. 21-24.

ihm undifferenziert bzw. unpräzise als Entzug von Gegenwart,<sup>19</sup> als momentanes Erscheinen,<sup>20</sup> oder aber als andauerndes Präsenz<sup>21</sup> vor.<sup>22</sup>

### ***Der präsente Chronotopos***<sup>23</sup>

Die theatrale Inszenierung stellt entsprechend diesen Ausführungen den Topos *par excellence* der Produktion und Präsentation von Präsenz dar: Sie stellt ein situatives Hier und Jetzt her und zeigt es, vorrangig indem sie selbst zuallererst dieses Hier und Jetzt ist.

Performativität und Präsenz des szenischen Ereignisses<sup>24</sup> sind insofern konstitutiv aufeinander bezogen, als das, was das szenische Ereignis vorerst und vorrangig performiert, seine eigene Präsenz ist.

19 „[Das auffällige Herstellen und Herausstellen einer Gegenwart] [...] [entzieht sich] jeder auch nur annähernd vollständigen Erfassung“, Seel: „Inszenieren als Erscheinenlassen...“, S. 53.

20 Siehe hierzu ebd., S. 60.

21 Siehe hierzu ebd., S. 56.

22 Siehe hierzu: Die Theorien über Präsenz, S. 22ff.

23 Zur Auslegung des Begriffs des theatralen bzw. szenischen Chronotopos siehe zum Beispiel Pavis, Patrice: *L'analyse des spectacles*, Paris: Armand Colin 1996, S. 147-149; auch Schweizerhof, Barbara: „Jede Zeit hat ihren Ort – Timing und Chronotopos“, in: Birkenhauer, Theresia/Storr, Annette (Hg), *Zeitlichkeiten – Zur Realität der Künste. Theater, Film, Fotografie, Malerei, Literatur*, Berlin: Vorwerk 8 1998, die zwei für die Arbeit belangvolle Bemerkungen macht, nämlich 1) dass der Chronotopos nicht „die bloße Korrelation von ‚Ort der Handlung‘ und ‚erzählter Zeit‘“ bezeichnen soll, sondern vielmehr eine „Form[] der künstlerischen-literarischen Aneignung von Realität“ (S. 151), und 2) dass im Begriff impliziert wird, dass „Räume und Zeiten“ nicht bloß „erzählt [werden]“, sondern dass sie auch „[selbst etwas] erzählen. Sie strukturieren den Verlauf, die Methode einer Erzählung und implizieren darüber hinaus Bedeutungen. Sie sind sowohl von sujetbildender als auch gestalterischer Relevanz.“ (ebd.) Hier wird implizit oder explizit darauf hingewiesen, dass der Chronotopos das Resultat eines *produktiven Prozesses* ist und darüber hinaus, dass er selber eine *produktive Arbeit* leistet: Er wird in diesem Sinne sowohl als *Produkt* als auch als *Produzent* (der inszenatorischen bzw. der Aufführungsprozedur) verstanden.

24 Den Begriff des szenischen Ereignisses verwende ich, um der Dichotomie zwischen Inszenierung und Aufführung zu entgehen; als einen Terminus, der die Korrelation zwischen Inszenierung und Aufführung akzentuieren soll. Die Arbeit fokussiert die Strategien, Methoden und Techniken der Inszenierung, liest allerdings diese von der Aufführung ab, welche dann die zu ziehenden Schlussfolgerungen betreffen; insofern interessiert sich die Arbeit für die Inszenierung keineswegs als *Plan*, sondern vielmehr als *Resultat* und *Wirkung*, so wie sie sich szenisch zu präsentieren vermögen. Der Begriff der Aufführung bedeutet nun im Arbeitskontext die „realisierte“ bzw. „gewordene“ Inszenierung und ist insofern vorwiegend als Synonym für das szenische Ereignis aufzufassen.

Diese performative Präsenz des szenischen Ereignisses habe ich im vorangegangenen Abschnitt als *grundlose Ekstase* bezeichnet und zwar insofern als die szenische Präsenz die eigene Wirklichkeit ereignishaft – und das heißt auch fern von Abhängigkeiten aller Art – erscheinen lässt bzw. setzt und vollzieht. Die als performativ verstandene szenische Präsenz (be)gründet ihre bezuglose Existenz, die nur durch sich selbst gerechtfertigt wird.

Dementsprechend ist die szenische Präsenz nicht als das Produkt von Transformationsprozessen zu konzipieren: Sie ist nicht die szenische Übersetzung einer (vor-)geschriebenen Vorlage welcher Art auch immer. Vielmehr noch: Sie ist die exzeptionelle Eigenschaft des Theaterereignisses, die auf nichts rückführbar ist und die allein (zumindest vorerst) der szenischen Hervorbringung zuzuschreiben ist.

Was aber genau ist an der szenischen Präsenz unter keinen Umständen auf eine (in unserem Zusammenhang dramatische) Vorlage rückführbar? Zunächst: Präsenz meint schlicht und einfach ausgedrückt *etwas hier jetzt*. Gumbrecht übersetzt das *Etwas* im Präsenzbegriff mit Gegenstand oder Körper<sup>25</sup> und Seel mit Geschehnis bzw. Ereignis und Vorhandenem.<sup>26</sup> Das alles lässt sich durchaus auf der Bühne wieder finden: Gegenstände bzw. Requisiten und Dekor, Geschehnisse und Situationen und vor allem Körper (von Akteuren). Das jeweils szenische präsenzielle *Etwas* fungiert allerdings *bis zu einem gewissen Grad* (auch) als Produkt von Transformationsprozessen, die ihren Ausgangspunkt zum Teil im geschriebenen Text haben. Anders ausgedrückt: Das jeweils präsenzielle *Etwas* unterhält eine wie auch immer geartete, leichter oder schwerer zu erkennende und zu benennende Beziehung zu der eventuellen Vorlage, die einer szenischen Hervorbringung vorausgeht. Einzig und allein – so meine These – der raumzeitliche Aspekt im Präsenzbegriff, nämlich das *Hier* (und) *Jetzt*, lässt sich an keine Vorlage rückkoppeln, ist vom Drama in keinster Weise ableitbar, sondern existiert an und für sich und ausschließlich als szenische Hervorbringung. In diesem Sinne, nämlich von der Performanz der szenischen Präsenz ausgehend, betrachte ich als *primäre* Aspekte des (szenischen) Präsenzbegriffs Raum als Hier und Zeit als Jetzt und berücksichtige entsprechend in der Arbeit das präsenzielle *Etwas* ausschließlich in seiner Relation zum präsenziellen Chronotopos. Meine Ausgangsthese lautet also zusammengefasst: Das, was szenisch eigentlich, zuallererst und vorrangig produziert und präsentiert wird, ist Raum als Hier und Zeit als Jetzt.

Dabei beschränke ich mich keineswegs nur auf den szenischen Chronotopos als Rahmen der Aufführung. Unter Präsenz verstehe ich sehr

---

25 Siehe beispielsweise Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik*, S. 11, 100.

26 Siehe hierzu Seel: „Inszenieren als Erscheinenlassen...“, S. 54, 55.

wohl auch die partiellen Räumlichkeiten und Zeitlichkeiten,<sup>27</sup> welche Gegenstände, Körper und Situationen produzieren und gestalten. Das szenische Ereignis stellt sich für mich vielmehr als komplexes Präsenz-En-Geflecht dar. Dieses Geflecht möchte ich hier analysieren, um herauszufinden, wie es sich konstituiert, woraus es sich zusammensetzt, wie es sich *produziert* und *präsentiert*.

### **Das Beispiel: Bondy inszeniert Strauß**

Ich habe die These aufgestellt, dass im theatralen Präsenzbegriff im Prinzip die chronotopischen Aspekte in den Vordergrund gerückt werden sollen, insofern als die szenische Präsenz als Hervorbringung bzw. Produktion und Präsentation von Räumlichkeit und Zeitlichkeit zu verstehen ist.

Als herausragendes Beispiel von Produktion und Präsentation von Präsenz, in der obigen Bestimmung als präsentem Chronotopos aufgefasst, betrachte ich Luc Bondys Inszenierungen der Stücke Botho Strauß'. Die Auseinandersetzung des Regisseurs mit dem Autor ist eine langjährige und bis heute ununterbrochene, und es wäre eine lohnende Arbeit, die Geschichte dieser Zusammenarbeit detailliert zu untersuchen, um darin Leitmotive, Kohärenzen oder Diskontinuitäten aufzuspüren und zu benennen.<sup>28</sup> Exemplarisch dafür soll die vorliegende Studie stehen, die eben ein derartiges Leitmotiv fokussiert.

Im Mittelpunkt der Arbeit steht nämlich implizit oder explizit immer die Frage nach der jeweiligen – das heißt seitens des Regisseurs und seitens des Autors – Art und Weise der Befassung mit und Behandlung der Raum-Zeit-Thematik. Damit ist zunächst konstatiert, dass die Befassung damit beiderseits eine spezifische und auch eine zentrale ist: Sowohl die straußschen Texte als auch deren Inszenierungen von Bondy verstehe ich als Auseinandersetzungen mit und Behandlungen der Raum-Zeit-Problematik.

Zunächst zum Autor: Schon die Titel der der Untersuchung zugrunde liegenden Stücke (*Die Fremdenführerin*, *Die Zeit und das Zimmer* und *Schlußchor*) verwenden Wörter des raumzeitlichen Diskurses und führen

27 Die Begriffe der Räumlichkeit und Zeitlichkeit weisen in meinem Arbeitskontext auf die existentielle Dimension (von Agierenden, Aktionen etc.) oder Eigenschaft (der [Bühnen-]Elemente und Materialien) hin, räumlich und zeitlich (sowohl *in* Raum und Zeit als auch und vielmehr *als* Raum und Zeit) zu sein.

28 Zu einem solchen – allerdings unsystematischen – Versuch siehe Sucher, C. Bernd: „Luc Bondy: Ich inszeniere immer, wie ich empfinde“, in: Ders., *Theaterzauberer 2 – Von Bondy bis Zadek*, München: Piper 1990, S. 11-31, insbes. 19ff.

die Thematik ein.<sup>29</sup> Nun möchte ich hier zwei Behauptungen aufstellen, die in der Arbeit ausführlich diskutiert und präzisiert werden sollen: Einerseits positioniert Strauß die Raum-Zeit-Frage vorrangig auf der semantisch-thematischen bzw. Inhalts-Ebene<sup>30</sup> und macht daraus eher einen *Diskurs*, sodass ich seine Stücke vielmehr als Spiele *mit* Raum und Zeit bezeichnen würde. Andererseits – und dies ist für meine Arbeit von größerer Bedeutung – resultiert aus dieser Behandlung der Raum-Zeit-Frage eher eine Hervorbringung von *Absenz* im Sinne einer *Suspension des Hier und Jetzt*: Die Gegenwart, von der die straußschen Texte handeln, ist eine Gegenwart *auf der Kippe*, wenn nicht sogar eine nicht vorhandene Gegenwart. Ich suggeriere hier zunächst keinen Kausalzusammenhang zwischen diskursivem Behandlungsmodus der Raum-Zeit-Problematik und Suspension von Gegenwart bzw. Hervorbringung von Absenz. Es bleibt Gegenstand der Untersuchung und vorerst eine offene, über die konkreten Texte hinausgehende Frage, ob und, wenn ja, inwiefern eine kausale Beziehung zwischen den zwei hier aufgeführten Charakteristika der straußschen Texte herzustellen wäre.

Luc Bondys Inszenierungen dieser Stücke auf der anderen Seite lassen sich als Hervorbringungen und Arrangements von Präsenz auffassen. Letztere avanciert in seinen Arbeiten zur jeweils zentralen thematischen Achse, sodass sie in jeder Inszenierung nicht lediglich – das heißt als unumstrittene genuine Eigenschaft des Theaterereignisses – fest-, sondern eher herausgestellt wird, indem sie eine permanente, durch bestimmte Techniken und Strategien angenäherte Thematik darstellt. Der Regisseur recurriert diesbezüglich auf die formale bzw. Gestaltungs-Ebene und gelangt zur Produktion und Präsentation von Präsenz durch eine spezifische

29 Das Interesse Strauß' für relevante Fragen ist umfassend rezipiert worden. Siehe diesbezüglich die eingehende Studie von Damm, Steffen: *Die Archäologie der Zeit. Geschichtsbegriff und Mythosrezeption in den jüngeren Texten von Botho Strauß*, Opladen, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1998, und die Beiträge von Greiner, Bernhard: „Beginnlosigkeit“ – ‚Schlußchor‘ – ‚Gleichgewicht‘. Der ‚Sprung‘ in der deutschen Nachkriegsgeschichte und Botho Strauß' Jakobinische Dramaturgie“ und Riemer, Willy: „Problematik des Ursprungs. Kosmos und Chaos in Botho Strauß' ‚Beginnlosigkeit““, in: *Weimarer Beiträge*, 40 (1994) 2, S. 245-265 und 316-320. Siehe auch: Sekundärliteratur über Botho Strauß, S. 19ff.

30 Allerdings nicht ausschließlich! Siehe hierzu beispielsweise *Die Zeit und das Zimmer*, wo teilweise auch andere Mittel, die der formalen Dimension des Stücks zuzuschreiben wären (zum Beispiel die vielen Identitäten der Person Marie Steuber), zur (indirekten) Hinterfragung räumlicher und zeitlicher Verhältnisse eingesetzt werden. Die genaue Strukturierung und Artikulation des Diskurses in den Stücken Strauß' bleibt ein zentraler Forschungsgegenstand der Arbeit.



Behandlung und Gestaltung des Raums und der Zeit. Entsprechend möchte ich hier seine Inszenierungen als Spiele *in* Raum und Zeit verstehen.

Im Kontext dieser Ausführungen ließe sich die Behauptung formulieren, dass hier *Absenz* in *Präsenz* transformiert wird, was als eine andere Formulierung der oben angesprochenen *Creatio ex nihilo* der szenischen Präsenz gelesen werden könnte. Ich behaupte hier, dass das Verhältnis zwischen den straußschen Texten und deren Inszenierungen von Bondy einen bestimmten und symptomatischen Fall der dialektischen Relation zwischen *Absenz* und *Präsenz*<sup>31</sup> darstellt, der sich in der je spezifischen Vorstellung und Gestaltung von Raum und Zeit artikuliert.

Ich möchte nun zunächst kurz die vorhandene Literatur zu Bondy und Strauß besprechen, und zwar ausschließlich in Hinsicht auf deren Auseinandersetzungsmethodik mit der Raum-Zeit-Problematik in den Arbeiten des Regisseurs und des Autors. Diese Besprechung wird dazu dienen, meinen Blickwinkel von den bisherigen Annäherungen zu differenzieren und darüber hinaus mein Interesse und die Fokussierung der Arbeit zu erläutern.

Anschließend werde ich die diversen theoretischen Präsenz-Konzepte diskutieren, die mir im Laufe der Analyse als Instrumente dienen werden. Die Diskussion der Präsenzkonzeptionen, die zum größten Teil nicht dem theaterwissenschaftlichen Diskurs entstammen, ist insofern von Belang, als die Theorien im Hinblick auf eine eventuelle Fruchtbarmachung im theatralen Kontext besprochen werden und eine entsprechende Fragestellung implizieren.

In diesem Zusammenhang und mich konkret auf die Konzeptionsmethoden und -strategien von Präsenz beziehend werde ich anschließend detaillierter auf das Verhältnis zwischen den Wahrnehmungsmodi von Präsenz und szenischem Ereignis eingehen, um die der Arbeit zugrunde liegenden, zentralen Fragen zu formulieren.

Zum Schluss werde ich einen Gesamtplan der Arbeit liefern, in dem die zuvor gestellten Fragen weiter entwickelt, konkreter bearbeitet und kontextualisiert werden sollen.

---

31 Eine allgemeine Formulierung dieser Relation hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Text und Bühne aus semiotischer Sicht liefert Pavis, Patrice: „Texte et scène“, in: Ders., *Dictionnaire du théâtre*, Paris: Armand Colin 1996, S. 356: „Cette confusion générale des deux types de fictionnalisation [textuelle et scénique] [...] provient [...] de l'échange de deux principes sémiotiques pour le texte linguistique et pour la figuration scénique: - le texte linguistique signifie au moyen de ses seuls signes, comme absence pour une présence, c'est-à-dire comme la réalité fictive éprouvée comme présente et réelle; - la scène se donne comme présence immédiate de ce qui n'est en fait qu'absence et confusion du signifiant et du référent.“ Diese Formulierung ist allerdings im Arbeitsverlauf zu überprüfen.

## Der Forschungsstand und die Theorie

Die Auseinandersetzung mit der vorhandenen Forschung und der einrahmenden Theorie soll gemäß der Zielsetzung und Gliederung der Arbeit<sup>32</sup> in zwei Richtungen verlaufen: Zunächst interessiert mich der Raum, den die Sekundärliteratur der Auseinandersetzung des Autors und des Regisseurs mit der Raum-Zeit-Problematik – so wie sie sich in deren Arbeit manifestiert – zuspricht, und der Modus, durch den sie diese Auseinandersetzung diskutiert. Meine – jedenfalls synoptische – Befassung mit diesem Forschungsaspekt soll vor allem dazu dienen, die Differenz zwischen dem geläufigen Blick auf die Behandlung der Raum-Zeit-Frage im Werk Bondys und Strauß' und meinem Operationsmodus im Beschreibungs- und Analyseprozess zu unterstreichen.

Anschließend, und zwar auf betont ausführliche Weise werde ich mich der Präsenz-Theorie zuwenden, die für den Arbeitskontext von Belang ist. Ich werde die oben angesprochenen diversen, aus den unterschiedlichen Raum-Zeit-Theorien resultierenden Präsenzkonzepte erörtern und in diesem Zusammenhang versuchen, die einzusetzende Terminologie aufzuklären und zu explizieren. Insofern ist die Diskussion der Präsenzkonzepte nicht direkt der Diskussion der Forschungslage zuzuschreiben, sondern versteht sich einerseits als Präsentation des theoretischen Instrumentariums, das dann den Analysen zugrunde gelegt und in diesem Sinne in theaterwissenschaftlichem Kontext fruchtbar gemacht werden wird, und andererseits als Formulierung von Überlegungen und Auffassungen, bezogen nicht mehr nur auf die Präsenz der (konkreten) Aufführungen, sondern darüber hinaus auf die Präsenz der Aufführung im allgemeinen, auf die ausführlicher im Epilog zurückzukommen sein wird.<sup>33</sup>

### Sekundärliteratur über Luc Bondy

Die Sekundärliteratur bezüglich der Arbeit Luc Bondys besteht aus einer Reihe höchst heterogener Texte: Rezensionen über seine Inszenierungen, Interviews des Regisseurs und vorwiegend knappe Essays über seinen Inszenierungsstil bilden einen nicht ignorierbaren Korpus von Informationsquellen, die allerdings im Rahmen der Arbeit nur begrenzt nützlich sein können.

Das wichtigste Defizit, das das vorhandene Material aufweist, besteht darin, dass es kaum wissenschaftliche Qualifikationen besitzt. Die Texte

---

32 Siehe hierzu S. 72ff.

33 Siehe hierzu zunächst: Die ekstatische Präsenz (S. 61ff.) und: Präsenz versus Repräsentation? (S. 64ff.).

sind überwiegend unsystematisch aufgefasste Kommentare oder (persönliche) Äußerungen, die weder konkrete Themen ausführlich behandeln noch auf einer soliden Fragestellung und Argumentation beruhen.

Den entscheidenden Punkt allerdings, der diese Arbeit auch von Studien, die eine gewisse Systematik vorzuweisen vermögen,<sup>34</sup> unterscheidet, stellt die grundlegende Differenz zwischen den jeweiligen Ausgangspunkten dar: Die hier vorliegende Arbeit geht – wie inzwischen schon deutlich sein sollte – von der Aufführung aus und liest von dort her die Inszenierung, ihre (vermeintlichen) Intentionen, Richtungen und Tendenzen, sowie auch die (eventuelle) Signatur des Regisseurs. Die Arbeit fokussiert (vorerst) nicht den *Produzenten*, sondern vielmehr die *Produktion* und das *Produkt*. Das gleiche gilt übrigens auch für die dramatischen Texte. In diesem Sinne sind Stil, Interessen, Vorlieben etc. von Botho Strauß oder Luc Bondy für mich von Belang, sofern sie in den konkreten Texten oder in den konkreten szenischen Darbietungen vermittelt werden.

## Sekundärliteratur über Botho Strauß

Die Sekundärliteratur über Botho Strauß weist ein völlig differentes Bild auf: Die literaturwissenschaftlich orientierten Annäherungen an das dramatische Werk Strauß' sind nicht nur von großem Umfang, sondern auch besonders interessant und aufschlussreich. Allerdings stellt die angesprochene literaturwissenschaftliche Orientierung der vorhandenen Arbeiten schon den fundamentalen Unterschied zu meinem Forschungsunternehmen dar, dessen Ausgangspunkt ja die (konkreten) Inszenierungen bzw. Aufführungen bilden, an denen das jeweilige Theaterstück unter anderem teilhat. Die Involvierung des dramatischen Texts wird dementsprechend eher begrenzt erfolgen, und zwar in Form eines ausgewählten, spezifischen Aspekts, der im Vergleich zu den korrespondierenden Aufführungselementen untersucht werden wird.

Die zweite wichtige Differenz, die die unbeschränkte Berücksichtigung der vorhandenen Forschungserträge im Rahmen meiner Arbeit verhindert, bezieht sich konkreter auf den Modus der Diskussion und Deutung der Raum-Zeit-Problematik, so wie sie sich im Werk Strauß' manifestiert und entfaltet. Es wäre hier sinnvoll, auf einige Bemerkungen hinzuweisen, die im Großen und Ganzen das gesamte Spektrum der Auseinandersetzung der Forscher mit der straußschen Behandlung des Raum-Zeit-Themas umfassen, um die Besonderheiten meiner Annäherungstaktik zu verdeutlichen:

---

34 Vgl. hier beispielsweise Bondy, Luc: *Das Fest des Augenblicks – Gespräche mit Georges Banu*, Salzburg, Wien: Residenz 1997.

- *Das Raum-Zeit-Problem als thematisches Substrat des gesamten straußschen Werks.* Die Raum-Zeit-Thematik im Werk Strauß' wurde von der Forschung unter diversen Gesichtspunkten behandelt: Die Symbolik bzw. die Bedeutung mythischer Bezugnahmen (beispielsweise Berka, Damm), die Auseinandersetzung mit der (deutschen) Geschichte (beispielsweise Damm, Herwig, Sormani), die Befassung mit Prozessen und Situationen der modernen Gesellschaft, die die Bühnenwelten bzw. -räume der Stücke entsprechend codieren (beispielsweise Kapitza, Herwig) und die Affinität des Werks des Autors zu philosophischen Strömungen und wissenschaftlichen Erträgen der modernen Physik (beispielsweise Brüster, Daiber, Hagestedt) stellen einige von den Forschern am weitläufigsten behandelten Teilaspekten der besonders umfangreichen Raum-Zeit-Problematik dar.<sup>35</sup> Letztere allerdings scheint bei allen diesen Studien als solche nur indirekt angesprochen zu werden und fungiert vielmehr als ein allumfassender Kontext, als ein Substrat, dessen verschiedene Formulierungen und Artikulationen besprochen werden.

Diese spezifischen Artikulationen oder unterschiedlichen Aspekte des umfassenden thematischen Substrats interessieren insofern diese Arbeit als sie eine Auswirkung auf den Modus, durch den Raum und Zeit des Dramas konstituiert, gestaltet und semantisiert werden, zeitigen. Anstatt beispielsweise danach zu fragen, was das Eindringen der mythischen Raum-Zeit suggeriert oder bedeutet,<sup>36</sup> ist es in diesem Zusammenhang von größerer Relevanz zu untersuchen, ob und auf welche Weise dieses Eindringen den Chronotopos (das „Hier“ und „Jetzt“ des Dramas) (ver-)formt und was es ihm für Attribute zuschreibt bzw. für Wirkungen ermöglicht.

- *Das hermeneutische Prinzip.* Eine ebenfalls verbreitete Tendenz bei der Auseinandersetzung mit den Themen Raum und Zeit im Werk Strauß', in diesem Fall als solche und meistens von seinem dramatischen Werk ausgehend diskutiert, stellt eine hermeneutische Annäherungsweise dar, die sich in Form „steil vertikaler Interpretationen“ äußert. Damit ist die Betrachtung der spezifischen Zeit- und vor allem Raumgestaltung als Zeichen und vielmehr als Symbol zur Darstellung oder Veranschaulichung einer Situation völlig anderer Ord-

---

35 Die konkreten Titel können dem Literaturverzeichnis (S. 207ff.) entnommen werden.

36 Ob es beispielsweise eine Kritik an der „entzauberten“ modernen Gesellschaft bzw. eine Formulierung der Notwendigkeit einer „Remythisierung“ unserer Welt darstellt.

nung gemeint.<sup>37</sup> Raum-Zeit wird hier als ein geschlossenes System angesehen, dessen spezifische Beschaffenheit immer etwas symbolisiert oder auf etwas, das nicht mehr den Chronotopos als solchen betrifft, hinweist. Ihr Da- und Sosein wird dementsprechend ausschließlich – und zudem eingeschränkt – im Hinblick auf die Suche nach einem verborgenen Sinn erörtert.

Die Konsequenz derartiger interpretativer Annäherungsweisen ist die aus der Abwesenheit einer detaillierten Deskription und Analyse resultierende Vernachlässigung der Untersuchung des raumzeitlichen Gestaltungsprozesses und die Betrachtung der Raum-Zeit als eines autonomen Konstrukts, das als *Abbild* des (tieferen) Sinns des Werks fungiert. Meine Auffassung der Raum-Zeit als Produkt diverser Dramen-Parameter<sup>38</sup> dagegen subvertiert die hier aufgeführte Logik des autonomen Systems und privilegiert eher die ständige Hinterfragung oder sogar den Verzicht auf jegliche solide (symbolische) Bedeutung, welche die Semantik des Chronotopos des Dramas transzendiert. Sie führt darüber hinaus zur letzten Bemerkung, die als Fortsetzung dieses zweiten Punkts zu verstehen ist:

- *Die Raum-Zeit als statisches Konstrukt.* Diese dritte Bemerkung bezieht sich auf ein mehr oder minder gemeinsames Charakteristikum, das der Konzeptionsweise der Raum-Zeit als solcher, in ihrer (dramatischen) Gestalt<sup>39</sup> seitens der (meisten) Forscher zugrunde liegt: Es betrifft die Hervorhebung und ausschließliche Betrachtung des Raums und der Zeit als einrahmende Strukturen, als vorhandene (und in diesem Sinne statische) Rahmungen, welche die Handlung *beinhalten*. Die Ansicht einer Raum-Zeit als statischer Rahmen kann

---

37 Siehe beispielsweise Kapitza, Ursula: *Bewußtseinsspiele – Drama und Dramaturgie bei Botho Strauß*, Frankfurt/Main: Peter Lang 1987, S. 53, wo in diesem Sinne behauptet wird, dass „die Bühne [...] die offenkundige Konkretisation des von Strauß mehrfach so genannten ‚Bewußtseinsraums‘ [sei]. Die lokale Situierung verliert an Wirklichkeit gegenüber dem symbolischen Wert, der auf die inneren Zustände der Personen hindeutet und diese auch äußerlich widerspiegelt.“ Siehe auch Sandhack, Monika: *Jenseits des Rätsels – Versuch einer Spurensicherung im dramatischen Werk von Botho Strauß*, Frankfurt/Main: Peter Lang 1986, wo die „Raumformen“ als „Raum-Chiffren“ (S. 21) betrachtet werden, die als Orte des „Ausdruck[s] für menschliche Grenzsituationen“ (S. 49) fungieren: „Raum-Bilder, entworfen von Botho Strauß, sind nicht Imitate einer selbst erfahrenen Wirklichkeit, halten dieser vielmehr ein durch die Innenwelt des Subjekts gefiltertes Spiegelbild vor.“ (ebd.)

38 Hierüber wird die Arbeit analytischer und präziser. Siehe zunächst auch Punkt 3 dieses Abschnitts.

39 Bzw. als dramatisches Element, diesseits oder fern von Interpretationen oder Deutungen.

im Arbeitszusammenhang nicht akzeptiert werden, denn sie ignoriert den Beitrag der „restlichen“ Elemente (Handlung, Textstruktur, Personenaktivität etc.) zur Gestaltung der Raum-Zeit des Dramas. Meiner Auffassung nach sind Raum und Zeit nicht als tatsächlich autonome Drama- (bzw. Aufführungs-)Elemente neben allen anderen zu verstehen, sondern eher als substantielle Dimensionen der Elemente selbst: Sie *sind* nicht; vielmehr *entstehen* sie oder *vermitteln sich*;<sup>40</sup> in diesem Sinne sind Raum und Zeit wohl nicht (lediglich) als einrahmende Bedingungen des dramatischen (und szenischen) Prozesses, sondern vielmehr als dynamische, ständig *werdende* Strukturen zu konzipieren.

### Die Theorien über Präsenz

Ich habe zu Beginn der Arbeit Raum und Zeit – in ihren Dimensionen des *hic et nunc* – als die konstitutiven Parameter des Präsenz-Begriffs anerkannt und definiert. In der Tat sind es vorrangig die Raum- und Zeittheorien, welche detailliert und in allen möglichen Richtungen das in Rede stehende Thema behandeln und diskutieren. Der Rahmen solcher Theorieansätze diktiert notwendigerweise eine Verschiebung des Akzents vom *Präsenz-* auf den *Präsens-* (bzw. Gegenwarts-)Begriff, der ja Raum und Zeit *an sich* – das heißt fern von einem erforderlich Anwesenden – zu erfassen versucht. Eine derartige Annäherung erweist sich allerdings letzten Endes – und interessanterweise – als unmöglich, da unser subjekt- und logozentrischer Denkmodus immer wenigstens ein wahrnehmendes Subjekt voraussetzen hat, das Raum und Zeit so und nicht anders perzipiert und benennt.<sup>41</sup> Das heißt, dass auch in den Fällen, wo das präsente Sein – welcher Art auch immer – nicht explizit angesprochen oder benannt wird, ist es das permanent implizite, niemals auszuschließende, ja präsente Wahrnehmungssubjekt, das in der Lage ist, dieses Sein in der Gegenwart sozusagen automatisch zu (er)setzen. Unter Berücksichtigung

---

40 Diese These soll im Laufe des Beschreibungs- und Analyseverfahrens erläutert werden.

41 „[...] Zeit- und Raum-Koordinaten verknüpfen sich im *hic et nunc*, im hier und jetzt, des Ego. Ein solches Modell ist nicht nur metaphorisch und ikonologisch, sondern auch sprachwissenschaftlich und glottologisch nachweisbar.“ Marramao, Giacomo: *Minima Temporalia. Zeit-Raum-Erfahrung*, Wien: Passagen 1992, S. 18. Zu einer radikaleren Lektüre des Relationsmodus zwischen Subjekt (Mensch) und Zeit(erfahrung) siehe Maturana, Humberto R.: „Die Natur der Zeit“, in: Gimmler, Antje/Sandbothe, Mike/Zimmerli, Walther Ch. (Hg.), *Die Wiederentdeckung der Zeit*, Darmstadt: Primus 1997, S. 114-125.

dieses Aspekts würde ich in den meisten Fällen eine Konfusion der Begriffe Präsens und Präsenz konstatieren, die demgemäß nicht auseinanderzudenken sind.<sup>42</sup>

Vorab und um meine Vorgehensweise deutlicher zu schildern, muss ich betonen, dass besagtem Präsens- (bzw. Präsenz-)Terminus, dem ich mich hier zunächst zuwenden werde, keineswegs eine selbstverständliche, auf Konsens beruhende, einheitliche Definition zugesprochen werden kann; es handelt sich vielmehr um eine Begrifflichkeit, die auf die verschiedensten Weisen konzipiert worden ist und die im Kontext der jeweiligen theoretischen Annäherung einen mehr oder minder autonomisierten Inhalt und eine je spezifische, kontextbezogene Bestimmung erhalten hat. Es wäre hier nicht übertrieben zu behaupten, dass keine andere Kategorie des raumzeitlichen Diskurses eine derartige – übrigens im Folgenden ausführlich zu erörternde und deutlich aufzuzeigende – Elastizität bei der Umfangs- und Grenzen-Definierung aufzuweisen scheint.

Drei grundlegende Konzepte von Präsenz, die allerdings verschiedene Formulierungen und Artikulationen erfahren, sollen nun präsentiert und diskutiert werden. Ich gehe dabei von Theorieansätzen aus, welche 1) Präsenz vorrangig als präsenten Chronotopos [als *Hier (und) Jetzt*] erfassen und auslegen und 2) in der Analyse und Deutung des szenischen Chronotopos fruchtbar gemacht werden können. Die Tatsache, dass ich die Erörterung der Theorien, die später in die Aufführungsanalyse zu integrieren sind, hier und jetzt vornehme und nicht etwa im jeweiligen Abschnitt deren Anwendung, hängt einerseits mit der Intention, den Nuancen- und Aspektumfang der Begrifflichkeiten und Konzepte kompakt und konzentriert zu präsentieren, und andererseits mit der Benötigung der Überlegungen zur anschließenden Formulierung der der Arbeit zugrunde gelegten Fragen<sup>43</sup> zusammen.

### 1. Präsenz als *Feld*

Die erste Kategorie von Theorien, die ich hier ausführlich diskutieren möchte, konzipiert Präsenz im Sinne eines (raumzeitlichen) Felds, dessen Funktion nicht darin besteht, die Rolle einer Art Zäsur übernehmend, Vergangenheit und Zukunft zu trennen, sondern vielmehr zwischen den

---

42 Dies gilt ebenfalls für die Raum- und Zeitkonzepte, die im Rahmen der Physikforschung entwickelt werden und wo der Beobachter/Betrachter – das wahrnehmende Subjekt – entweder stillschweigend oder aber auf völlig offene und direkte Weise impliziert wird. Auch hier können Raum und Zeit nicht unabhängig von dem präsenten (Da)Sein gedacht und begriffen werden.

43 Siehe: Präsenz/Aufführung: Bemerkungen und Fragen, S. 55ff.

beiden zu vermitteln und eine mit spezifischen Charakteristika und Eigenschaften versehene Liaison zwischen Gewesenem und Kommendem herzustellen. Präsenz wird dementsprechend – und darauf deutet der Terminus „Feld“ hin – eine gewisse Expansion und Dauer zugesprochen, in deren Rahmen Raum und Zeit nur in ihrer Dimension als gegenwärtig bzw. in ihrer gegenwärtigen Manifestation wahrgenommen und gedeutet werden.

Ein prominenter Vertreter dieser Denkrichtung ist Maurice Merleau-Ponty, der sein Präsenzkonzept umfassend in seinem Werk *Phänomenologie der Wahrnehmung*<sup>44</sup> behandelt und dargelegt hat; dieses Werk ist deswegen vom großem Belang für diese Arbeit, weil der Autor Präsenz einerseits in ihrer räumlichen *und* zeitlichen Dimension diskutiert (was im Rahmen anderer Behandlungen nicht unbedingt die Regel ist!) und andererseits mit dem Terminus der Leiblichkeit in direkte und konstitutive Verbindung setzt, wobei er die beiden Begriffe als einander bedingend zusammendenkt.

Merleau-Ponty unterscheidet zwischen zwei Begriffen von Präsenz: Er bedient sich einerseits des Terminus des „Präsenzfelds“ – der Gegenwart „im weitesten Sinne“<sup>45</sup> – „mit seinem doppelten Horizont originärer Vergangenheit und Zukunft“<sup>46</sup>, „das sich nach zwei Dimensionen erstreckt: der Dimension des Hier-Dort und der Dimension Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft“<sup>47</sup> und das er „als das Feld der originären Erfahrung, wo die Zeit mit ihren Dimensionen *leibhaftig* erscheint, in letzter Evidenz und ohne eingeschobenen Abstand“<sup>48</sup> definiert; und andererseits des Begriffs der „Gegenwart selbst (im engen Sinne)“<sup>49</sup>, die „als solche der Erfahrung entzogen ist“.<sup>50</sup> Letzterem wird in seinen Überlegungen aller-

44 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: de Gruyter 1966.

45 Ebd., S. 472.

46 Ebd., S. 481; hier ist das Echo des Denkens Edmund Husserls, der ein „zeitlich ausgedehntes [...] ‚Präsenzfeld‘“ (Bernet, Rudolf: „Phänomenologische Analyse bei Husserl und Heidegger“, in: Tholen, Georg Christoph/Scholl, Michael O. (Hg.), *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*, Weinheim: Wiley-VCH 1990, S. 82) einführt, zu dem „ein retentionales Bewußtsein der schon abgelaufenen Zeitstrecke [...], sowie ein protentionales Bewußtsein der Fortsetzung der zeitlichen Dauer [...]“ (ebd., S. 75) gehört, nicht überhörbar.

47 Merleau-Ponty, S. 309.

48 Ebd., S. 473.

49 Ebd.

50 A.N.: Einführung zum Kapitel: Merleau-Ponty, Maurice: „Die Zeitlichkeit (1945)“, in: Köveker, Dietmar/Niederberger, Andreas (Hg.), *Chronologie. Texte zur französischen Zeitphilosophie des 20. Jahrhunderts*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2000, S.75; vgl. hierzu auch *Präsenz-Entzug*, S.44ff.



dings keine tragende Rolle eingeräumt, da er die Zeit als „keine Linie“ – wo der (Jetzt-)Punkt eventuell eine bedeutende Position einnehmen könnte – sondern als „ein *Geflecht* [UdV] von Intentionalitäten“<sup>51</sup> begreift.

Das „Präsenzfeld“ bekommt in seinem Denken den Stellenwert einer *atomischen* – nicht zu zergliedernden, nicht zu teilenden – *Entität*: Es stellt das zentrale Schema der (ursprünglichen) Erfahrung der „eigentlichen Zeit“ dar, welche mit der Erfahrung „des Vergehens oder des Übergangs selber“<sup>52</sup> einhergeht.<sup>53</sup> Zeit stellt sich so als „ein einziges Ablaufphänomen [...], die einzigartige Bewegung, die in all ihren Teilen ganz sich selbst entspricht“<sup>54</sup> und letztendlich als die „kontinuierliche Verkettung der Präsenzfelder“<sup>55</sup> dar, die in diesem Sinne die eigentliche temporale Monade unserer (Zeit-)Wahrnehmung bilden:

„Zeit ist für mich da, weil ich Gegenwart habe. Zur Gegenwart kommend, gewinnt ein Moment der Zeit seine unauslöschliche Individualität, jenes ‚ein für allemal‘, auf Grund dessen er alle Zeit zu durchschreiten vermag und das uns die Illusion der Ewigkeit gibt. Keine der Dimensionen der Zeit läßt sich aus den anderen deduzieren. Indessen eignet der Gegenwart [...] ein privilegierter Vorrang, insofern sie die Zone umgrenzt, in der Sein und Bewußtsein koinzidieren.“<sup>56</sup>

51 Merleau-Ponty: *Phänomenologie...*, S. 474.

52 Ebd., S. 472.

53 (Ursprüngliche) Zeit(erfahrung) identifiziert sich für Merleau-Ponty durchaus mit der Erfahrung des Vergehens oder des Übergangs *selber*, dieser „tieferen Bewegung“ (Good, Paul: *Maurice Merleau-Ponty. Eine Einführung*, Düsseldorf, Bonn: Parerga 1998, S. 136), durch welche die immer zu vervollständigende „Synthesis“ der Zeit vollzogen wird: „Die Zeit als immanenter Bewußtseinsgegenstand ist eine nivellierte Zeit, m.a.W. ist keine Zeit mehr. Zeit kann es nur geben, wo sie nicht gänzlich entfaltet ist, wo Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht im gleichen Sinne *sind*. Es ist der Zeit wesentlich, sich zu bilden, und nicht zu sein, nie vollständig konstituiert zu sein“ (Merleau-Ponty: *Phänomenologie...*, S. 471); „die ‚Synthesis‘ der Zeit ist eine Übergangssynthese, die Bewegung eines sich entfaltenden Lebens, und sie ist auf keine Weise zu vollziehen denn durch das Leben dieses Lebens, es gibt keinen Ort der Zeit, die Zeit ist es selbst, die sich selber trägt und immer neu hervorbringt. Allein die Zeit als ungeteilter Andrang und Übergang vermag die Zeit als Mannigfaltigkeit des Nacheinander zu ermöglichen, am Ursprung aller Innerzeitlichkeit liegt eine konstituierende Zeit.“ (ebd., S. 481).

54 Ebd., S. 476.

55 Ebd., S. 481; siehe auch Good, S. 137: „Zeit erscheint uns nicht in diskreten Augenblicken, der Übergang ist nicht der von Vergangenheit in Gegenwart und Zukunft, sondern der von einer Zeit-Struktur Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft zur nächsten Struktur.“

56 Merleau-Ponty: *Phänomenologie...*, S. 482.

Der Autor konkludiert seine Chronologie mit einem heideggerschen Zitat, das „die Zeit (als) ‚Affektion ihrer selbst durch sich selbst‘“<sup>57</sup> betrachtet; dessen Auslegung von Merleau-Ponty unterstreicht abermals die Signifikanz der Gegenwart und hebt Präsenz als die eigentlich einzige Möglichkeit von Temporalität hervor:

„[d]as Affizierende ist die Zeit als der Andrang und Übergang zur Zukunft hin; das Affizierte ist die Zeit als die entfaltete Reihe von Gegenwarten; Affizierendes und Affiziertes sind ein und dasselbe, da der Andrang der Zeit nichts anderes ist als der Übergang von Gegenwart zu Gegenwart.“<sup>58</sup>

Nun wurde auf den zeitlichen Aspekt des „Präsenzfelds“, dieser „Gegenwart im weiten Sinne“<sup>59</sup>, die als der eigentliche Modus der Zeit(erfahrung) zu begreifen ist,<sup>60</sup> hingewiesen. Es wäre jetzt angebracht, auch die Relation anzusprechen, die Merleau-Ponty zwischen der Zeitlichkeit<sup>61</sup> – der zeitlichen Dimension des Seins, die in diesem konkreten Kontext als der spezifische Modus „mein[es] Engagement[s] in der Gegenwart“<sup>62</sup> verstanden werden kann – und zwei weiteren Begrifflichkeiten herstellt, die eine höchst relevante Position in seinem philosophischen Konstrukt innehaben, nämlich die der Leiblichkeit und der Räumlichkeit.

Der Autor stellt den Begriff des Leibes in den Mittelpunkt seiner Überlegungen und betrachtet ihn als die Bedingung der Möglichkeit von Wahrnehmung überhaupt. Er definiert den Leib als „das Vehikel des Zur-Welt-seins“<sup>63</sup>, als „meinen Angelpunkt [in] der Welt“<sup>64</sup> und sieht in ihm

57 Ebd., S. 484.

58 Ebd.

59 Die übrigens auch mit Bergsons „wirkliche[r], [...] konkrete[r], erlebte[r] Gegenwart“ (Bergson, Henri: „Materie und Gedächtnis (1896)“, in: Köveker, Dietmar u.a. (Hg), *Chronologie*, S. 24) korrespondiert, welche als der „psychische Zustand, [...] [der] zugleich eine Wahrnehmung der unmittelbaren Vergangenheit und eine Bestimmung der unmittelbaren Zukunft sein [muß]“ (ebd.), definiert wird (siehe auch weiter im Text).

60 „Jede Gegenwart erfasst letztlich durch ihre Horizonte unmittelbarer Vergangenheit und nächster Zukunft hindurch das Ganze aller möglichen Zeit.“ (Merleau-Ponty: *Phänomenologie...*, S. 109).

61 Merleau-Ponty betitelt das Kapitel seiner Zeitdiskussion „Die Zeitlichkeit“ (ebd., S. 466-492); in seinem Diskurskontext ist „Zeitlichkeit“ unmissverständlich als Seins- bzw. Subjektsdimension zu betrachten. Er diskutiert entsprechend die Zeit nicht anders denn in ihrer ontologischen oder existentiellen Relation zum Sein oder zum Subjekt. Zeit ist in seinem Diskurskontext eigentlich (nur) als Sein-Zeitlichkeit zu verstehen.

62 Good, S. 138.

63 Merleau-Ponty: *Phänomenologie...*, S. 106.

64 Ebd.

„die allen Gegenständen gemeinsame Textur, und zumindest bezüglich der wahrgenommenen Welt [...] das Werkzeug all [des] ‚Verstehens‘ überhaupt“.<sup>65</sup> Der Leib stellt quasi den „natürlichen Umschlagplatz von Geist und Materie“<sup>66</sup> und in diesem Sinne das unabdingbare Bindeglied zwischen Bewusstsein und Welt bzw. Wahrnehmungsgegenstand dar.<sup>67</sup>

Der Leib ist im Sinne Merleau-Pontys sozusagen der Leistungsträger der Wahrnehmung; letztere wiederum ereignet oder vollzieht sich prinzipiell in Raum und Zeit, und dementsprechend muss es der Leib sein, „der uns allererst ursprünglich in den Raum und die Zeit einführt“.<sup>68</sup> In der Tat setzt der Autor ins Zentrum seiner Philosophie die Behandlung der Frage nach der Art und Weise des Verhältnisses zwischen Leiblichkeit, Räumlichkeit und Zeitlichkeit und definiert auf folgende Weise die Haltung des Leibes dem Raum und der Zeit gegenüber:

„Nicht also dürfen wir sagen, unser Leib sei *im* Raume, wie übrigens ebenso wenig, er sei *in der* Zeit. Er *wohnt* Raum und Zeit *ein*.“<sup>69</sup>

„Insofern ich einen Leib habe und durch ihn hindurch in der Welt handle, sind Raum und Zeit für mich nicht Summen aneinandergereicher Punkte, noch auch übrigens eine Unendlichkeit von Beziehungen, deren Synthese mein Bewusstsein vollzöge, meinen Leib in sie einbeziehend; ich bin nicht im Raum und in der Zeit, ich denke nicht Raum und Zeit; ich bin vielmehr zum Raum und zur Zeit, mein Leib heftet sich ihnen an und umfängt sie.“<sup>70</sup>

65 Ebd., S. 275.

66 Good, S. 79.

67 Bezüglich der Verflechtung zwischen Leib, Bewusstsein und Welt siehe folgende Stellen: „Bewußtsein ist Sein beim Ding durch das Mittel des Leibes“ (Merleau-Ponty: *Phänomenologie...*, S. 167-8); „Bewußtsein [ist] durch seine Integration in einen Leib schon immer mit Welt verbunden“ (Good, S. 84); „Reflektierend über das Wesen der Subjektivität, finde ich dieses gebunden an das des Leibes und das der Welt, weil meine Existenz als Subjektivität eins ist mit meiner Existenz als Leib und mit der Existenz der Welt und letztlich das Subjekt, das ich bin, konkret genommen untrennbar ist von diesem Leib und dieser Welt hier.“ (Merleau-Ponty: *Phänomenologie...*, S. 464).

68 Good, S. 80.

69 Merleau-Ponty: *Phänomenologie...*, S. 169.

70 Ebd., S. 170; die Arbeit legt genau diese Definition der Relation zwischen Körper und Raum/Zeit den Aufführungsanalysen zugrunde; der Begriff der „personellen Räumlichkeit/Zeitlichkeit“, der in den Analysen häufig vorkommen wird, spricht diesen zentralen Punkt der Spannung zwischen Raum- und Zeitaufnahme und Raum- und Zeitproduktion bzw. -stiftung (siehe weiter im Text) seitens des Körpers an.

Der Leib – oder vielmehr der sich bewegende Leib<sup>71</sup> – avanciert zur eigentlichen Ursache von Räumlichkeits- und Zeitlichkeitsstiftung<sup>72</sup> überhaupt und somit zum Generator, zum primären Träger des oben angesprochenen „Präsenzfelds“ schlechthin:

„Der, der in sinnlicher Forschung der Gegenwart eine Vergangenheit gibt und sie auf eine Zukunft hin orientiert, bin nicht ich als autonomes Subjekt, sondern bin ich, sofern ich leiblich bin und zu ‚blicken‘ vermag.“<sup>73</sup>

„Mein Leib ergreift Besitz von der Zeit und läßt für eine Gegenwart Vergangenheit und Zukunft dasein.“<sup>74</sup>

Die Voraussetzung für Wahrnehmung überhaupt ist die Existenz eines „Präsenzfelds“, das Leib, Raum und Zeit vereint:

„Die Teile des Raumes nach Breite, Höhe oder Tiefe [sind] nicht nebeneinander gestellt, sondern koexistieren dadurch, daß sie sämtlich umfaßt finden von einem einzigen Anhalt unseres Leibes an der Welt, und dieses Verhältnis [...] [ist] ein zeitliches, ehe es noch zum räumlichen wird. Die Dinge koexistieren im Raume, da sie demselben Wahrnehmungssubjekt *gegenwärtig* und von einer einzigen Zeitwelle getragen sind.“<sup>75</sup>

71 Im Kontext der Räumlichkeits- und Zeitlichkeitsstiftung speziell – als Wahrnehmungsvoraussetzung oder als erster Wahrnehmungsschritt verstanden – wird der Bewegung des Leibes eine herausragende Rolle eingeräumt: Sie wird anerkannt als der eigentliche Modus, durch den der Leib die Präsenz von Raum und Zeit gewährleistet: „Bei der Betrachtung des Leibes in Bewegung wird deutlicher sichtbar, welchergestalt er dem Raum (und übrigens auch der Zeit) einwohnt, weil die Bewegung Raum und Zeit nicht einfach über sich ergehen läßt, sondern sie aktiv übernimmt und in ihrer ursprünglichen Bedeutung faßt, die in der Banalität schon festgestellte Situationen verschwimmt.“ (ebd., S. 128).

72 Vgl. Good, S. 79.

73 Merleau-Ponty: *Phänomenologie...*, S. 280; die Parallele zu Bergson wird hier ebenfalls deutlich: „Meine Gegenwart ist also zugleich Empfindung [als was sich die unmittelbare Vergangenheit darstellt, BdV] und Bewegung [als was sich die unmittelbare Zukunft manifestiert, BdV]; und da meine Gegenwart ein unmittelbares Ganzes bildet, muß diese Bewegung sich dieser Empfindung anschließen und sie als Handlung fortführen. [...] Meine Gegenwart ist ihrem Wesen nach sensorisch-motorisch. Das bedeutet, daß meine Gegenwart in dem Bewußtsein besteht, das ich von meinem Körper habe.“ (Köveker, Dietmar u.a. (Hg.), *Chronologie*, S. 24).

74 Merleau-Ponty: *Phänomenologie...*, ebd.

75 Ebd., S. 320.

Das „Präsenzfeld“ in seiner leiblich-räumlich-zeitlichen *Textur* und Struktur stellt letzten Endes den unentbehrlichen Kontext jeder (Ap)Perzeption, den einzigen Topos, wo Wahrnehmung möglich ist, dar.<sup>76</sup>

Das Präsenzkonzept, das Götz Großklaus in seinem Werk *Medien-Zeit. Medien-Raum*<sup>77</sup> liefert und herausarbeitet, legt den Terminus der *Fläche* bzw. des *Plateaus* zugrunde und gehört damit auch zu den Raum-Zeit-Theorien, die mit der Begrifflichkeit der ausgedehnten Präsenz oder der Präsenz als *Feld*<sup>78</sup> operieren.

Großklaus platziert in den Mittelpunkt seiner Untersuchung die Frage nach der Art und der Spezifik der Gegenwartserfahrung in der Moderne und argumentiert vorrangig aus medienhistorischer und -theoretischer Sicht, die Modifikationen, denen sich das Zeit- (und Raum-)Bild mit der Erfindung der neuen Medien (von der Fotografie ausgehend und sich bis zur Einführung der Computer-Animation erstreckend) unterzogen hat, verfolgend und reflektierend. Den Ausgangspunkt seiner Studie bildet folgende in zwei Richtungen verlaufende These:

„Die medialen Apparate [repräsentieren und veröffentlichen] die neuen Zeitverhältnisse einerseits über eine Fülle medienspezifischer ‚Chrono-Zeichen‘ (Deleuze), andererseits [sind sie entscheidend beteiligt] am Entwurf neuer Standards des Zeiterlebens.“<sup>79</sup>

76 Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive könnte sich der Begriff des „Präsenzfelds“ – immer in seiner oben angesprochenen Triptychon-Struktur gedacht – insofern als aufschlussreich erweisen, als die Theateraufführung insgesamt – ein Ort des Wahrnehmungstrainings *par excellence* – als der realisierte (verkörperte/verräumlichte/verzeitlichte) Index des Präsenzfelds verstanden werden könnte. Es ist allerdings zu untersuchen, inwieweit bzw. unter welchen Voraussetzungen und in welcher Form sich der Präsenzfeld-Begriff auch im Rahmen der Analyse des konkreten szenischen Ereignisses, als Produktion und Präsentation von Präsenz verstanden, zu gebrauchen ist (siehe hierzu: *Die Zeit und das Zimmer*, S. 107ff.).

77 Großklaus, Götz: *Medien-Zeit. Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997.

78 Es ist hier zu betonen, dass der Autor den Terminus der Präsenz – der ja an sich ein *Sein* im Hier und Jetzt voraussetzt oder mit einbezieht – meidet und stattdessen konsequenter den Präsens-Begriff vorzieht: Seine Aufgabe ist es, die raumzeitliche Gegenwart *per se* zu durchleuchten und eine Beschreibung ihrer Erfahrung zu liefern, ohne ein gegenwärtiges Sein – welcher Form oder Art auch immer – explizit vorauszusetzen oder einzuführen. Dementsprechend benutze ich hier den Präsenz-Terminus strikt als chronotopisches Indiz bzw. seinen chronotopischen Aspekt fokussierend.

79 Großklaus, S. 14.

Dementsprechend ließe sich seine Untersuchung als eine zyklische Annäherung verstehen, wo mediale Repräsentation (der raumzeitlichen Verhältnisse) und Wahrnehmung oder Wahrnehmungsveränderung Hand in Hand gehen und einander bedingen.

Wie schon erwähnt stellt das Präsenz, das im Kontext seiner Annäherung als „Schnittfläche unterschiedlichster Temporalitäten“<sup>80</sup> zu betrachten ist, das eigentliche Untersuchungsobjekt dar. Der Autor behauptet, dass die Präsenzimpression, welche die Moderne durch die Einführung und rapiden Verbreitung der neuen Medien zu vermitteln vermag, auf ein *Feld* bzw. ein *Plateau* hindeutet, im Sinne „einer Erweiterung und Verdichtung des Gegenwarts- und Jetzt-Feldes“<sup>81</sup>, die aus „der Tendenz des gesamten Modernisierungsprozesses, zeitliche und räumliche Ferne zu vernichten“<sup>82</sup>, resultieren: „Alles tendiert dazu, Gegenwart zu sein, hier zu sein, jetzt zu geschehen“<sup>83</sup>. Damit wird „die im linearen Zeitmodell gegebene Vorstellung von Gegenwart als (Grenz)punkt“<sup>84</sup> durch das Bild eines expandierten Präsenz-Feldes oder -Plateaus ersetzt, das dazu fähig ist, räumlich und zeitlich Entferntes quasi anzuziehen, zu konzentrieren und in Verbindung zu bringen.

Damit ist die zweite zentrale Begrifflichkeit, die der Autor in engem Zusammenhang und in Interdependenz mit dem Begriff des Gegenwarts-Feldes einführt und verwendet, angedeutet: Es handelt sich um den Begriff der *Gleichzeitigkeit*, der sich sozusagen auf den inneren Zustand der Gegenwarts-Felder bezieht. In der Tat lassen sich letztere quasi in „Gleichzeitigkeits-Plateaus“<sup>85</sup> – im Sinne von „Felder verdichteter Zeit“<sup>86</sup> – umbenennen, wo die chronotopischen Intervalle annulliert worden sind<sup>87</sup> und „alles Geschehen – so entfernt es zeitlich und räumlich auch sein mag – in das enge Sichtfenster des Momentanen und Aktuellen [gesaugt wird]“<sup>88</sup>. Der durch die neue Medienrealität verursachte „ständige Synchronisierungsdruck“<sup>89</sup>, der die chronotopischen Differenzen neutralisiert und lediglich deren Gegenwartsstatus zu bewahren in der Lage ist, verleiht dem Präsenz die Gestalt eines sich expandierenden Feldes oder Plateaus, in dem diverse und zueinander fremde Räumlichkei-

80 Ebd., S. 9.

81 Ebd., S. 21.

82 Ebd.

83 Ebd.

84 Ebd., S. 40.

85 Ebd., S. 27.

86 Ebd.

87 Vgl. ebd. Bezüglich der Verfahren des Verschwindens der raumzeitlichen Intervalle im medialen Präsenzfeld siehe ausführlicher Ders.: *Medien-Bilder*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004, S. 169-189.

88 Großklaus: *Medien-Zeit...*, S. 40.

89 Ebd.

ten und Temporalitäten zusammengebracht und als simultan existierende angesehen werden.

Auf welche Art und Weise korrespondieren nun im Kontext dieses Felds die heterogenen chronotopischen Indizien miteinander? Großklaus betrachtet diese durch Tautochronie gekennzeichnete Gegenwart „als komplexes Netzwerk vieler Gegenwartspunkte oder -stränge“<sup>90</sup> und führt „die Metapher des Zeitmosaiks“<sup>91</sup> ein, in welcher „die Vorstellung von diskontinuierlich, in Zeitsprüngen wechselnden Konstellationen oder Zeitgestalten“<sup>92</sup> dominierend ist. Die Synchronisationsverfahren und die Verknüpfungen von raumzeitlich disparaten Vorgängen und Ereignissen im medialen Gegenwartsfeld verlaufen dementsprechend nicht mehr „linear“<sup>93</sup>, auf Kontinuität und Kohärenz beruhend, sondern eher in Form von „augenblickliche[r] Vernetzung und Verzweigung“<sup>94</sup>, eine Tatsache, welche Präsenz „als nichtlineares Netzwerk“<sup>95</sup>, in dem „es zu wechselnden Konstellationen einer Vielzahl von Zeitpunkten (bzw. -feldern, BdV) [kommt]“<sup>96</sup> und „alles mit jedem: das Nächste mit dem Fernsten augenblicklich in Verbindung gesetzt werden kann“<sup>97</sup>, erscheinen lässt.<sup>98</sup>

Großklaus' Studie mündet in die Schlussfolgerung, dass „die mediale Ästhetik [...] mit den kognitiven Programmen unseres Bewußtseins [...], die verbildlichte Zeit der neuen Medienkünste [...] mit der Zeitlichkeit unserer Innen-Bilder, ästhetische Gleichzeitigkeit mit neuronaler [korrelieren]“<sup>99</sup>. Das Zeit- (bzw. auch Raum-)Konstrukt, das die medienbeherrschte Wirklichkeit suggeriert, divergiert von beiden traditionellen

90 Ebd., S. 23.

91 Ebd., S. 49.

92 Ebd.

93 Ebd., S. 40.

94 Ebd., S. 46.

95 Ebd.

96 Ebd., S. 41.

97 Ebd., S. 96.

98 Hierzu vgl. Keller, Ursula: „Vorwort“, in: Dies. (Hg.), *Zeitsprünge*, Berlin: Vorwerk 8 1999, S. 8: „In dem von Virilio konstatierten Zeitmodus eines ‚rasenden Stillstands‘, einer auf der Stelle tretenden Beschleunigung, hat die Gegenwart ihren Angriff auf die übrige Zeit verstärkt und eine Zeitmaschine in Gang gesetzt, die die vertraute Zeitdynamik demontiert und in einen unkontrollierten Taumel versetzt. Wo die Vorstellung das Feld der Zeit besetzt hatte mit Bildern vom unumkehrbaren Strom, von Anfang und Ende der Zeit, vom bruchlosen Kontinuum von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, da sieht sie sich jetzt konfrontiert mit endlosen Wiederholungen, seltsamen Schleifen, Verzweigungen und Turbulenzen und einer Vielzahl verschieden beschleunigter Zeit. Echtzeit, Eigenzeit, Weltzeit, Hyperzeit, Zeitzonen und Zeitinseln künden von der wundersamen Vermehrung von Zeit, von Zeitpluralismus und Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in einer ‚all-inclusive-nowness‘.“

99 Großklaus: *Medien-Zeit...*, S. 70.

Zeitmodellen – dem zyklischen und dem linearen – und lässt sie als obsolet und überholt erscheinen. Der neue mediale Sachverhalt, dem Begriffe wie Kontinuität, Kohärenz und Kausalität bzw. Iteration, Wiederkehr und Periodizität nicht mehr gerecht werden können, bildet unter diesen Aspekten eine Art ästhetischer Projektion der „rein innerzeitlichen Bewegungen unseres Bewußtseins“<sup>100</sup>, des neuronalen „„Mosaiks““<sup>101</sup> von „ineinander übergehende[n] und überlappende[n] Akte[n] des Erinnerns, Erwartens, Vorstellens, Imaginierens und des unmittelbaren Anschauens“<sup>102</sup>, eine Art Visualisierung der perplexen „Innerzeitlichkeit unserer Bewußtseinsströme“<sup>103</sup>.

Im Gegensatz zum Merleau-Pontys Interesse für eine *Grenzziehung* des Präsenzfelds, befasst sich Großklaus' Theorie des netzwerkartigen Gegenwartfelds eher mit der Beschreibung und Präsentierung seiner *inneren Einrichtung*, der Art und Weise dessen Zusammensetzung und internen Strukturierung.<sup>104</sup> Zur Genese seines Gegenwartspateaus tragen als gleichwertige Partikel vergangene, gegenwärtige und künftige, ferne und nahe chronotopische Indizien bei. Obwohl der Autor im strikten Rahmen der Diskussion und Darlegung seiner Theorie jeglichen expliziten Bezug auf Begriffe wie Vergangenheit und Zukunft meidet, geht aus der Auswahl und Ausführung seiner Beispiele hervor, dass er sie sehr wohl in seine Überlegungen mit einschließt und darüber hinaus als konstitutiv für die Gestaltung des Gegenwartfelds betrachtet.

Letzteres besteht nun aus den unterschiedlichsten raumzeitlichen Augenblicken oder Punkten jeglicher Art und jeglichen Ursprungs in allen möglichen Verbindungen und Interaktionen. Ein expliziter, als Unikum

---

100 Ebd., S. 70.

101 Ebd.

102 Ebd.

103 Ebd., S. 63. Diese Relation, die der Autor zwischen der medialen Ästhetik und unserem inneren Zeittakt herstellt, ist im Kontext der vorliegenden Untersuchung nicht mehr zu verfolgen oder zu kommentieren. Mein Interesse fokussiert eher die Erfahrung von Präsenz an sich, welche die neue Medienrealität gestaltet und vermittelt, und nicht die eventuellen Konnotationen und Parallelisierungen jeglicher Art, die ihre Beschreibung und Bestimmung zulassen würde.

104 Es ist mir selbstverständlich bewusst, dass die Annäherungen Merleau-Pontys und Großklaus' zum einen via unterschiedliche Wege erfolgen bzw. auf voneinander divergierenden Argumentationen beruhen, und zum anderen in völlig eigenen und miteinander kaum vergleichbaren Kontexten entwickelt worden sind. Die hier vorgenommene Korrelation allerdings ist meines Erachtens nicht willkürlich und unannehmbar, da sie zwei Wahrnehmungstheorien der Raum-Zeit bzw. der Präsenz oder des Präsens, die ähnliche terminologische Codes benutzen, zusammenführt und zugleich deren jeweilige Grenze und Spezifik respektiert.



herausragender Gegenwarts-Punkt in engem Sinne existiert im Gegenwartsfeld nicht, sondern alle partizipierenden chronotopischen Elemente, aus ihren ehemaligen oder ursprünglichen Kontexten herausgerissen und vergegenwärtigt, werden bloß als *präsen*t betrachtet, ohne dass deren ehemaliger oder ursprünglicher Status bewahrt oder von Interesse wäre.<sup>105</sup> Dementsprechend gelingt es Großklaus tatsächlich, eine Version des Konzeptes von Präsenz als *Feld*, im Sinne einer homogenisierten Korrelation diverser chronotopischer Zeichen in einem gegenwärtigen Kontext, präzise und mehr oder minder lückenlos zu entwerfen und zu präsentieren.<sup>106</sup>

- 
- 105 Es ist in diesem Zusammenhang zu vermerken, dass, obwohl der Autor den Begriff des „Augenblicklichen“ als substantiell für seine Theorie versteht und trotz der Rede vom Gegenwartsfeld oder -plateau auf ihn quasi angewiesen ist, er ihn keineswegs zwanghaft mit einem Gegenwarts-Momentum „in engem Sinne“ – das vom vergangenen oder künftigen zu unterscheiden wäre – verbindet. In diesem Sinne ist seine Studie in dieser Theorienkategorie, welche Präsenz in ihrer Ausdehnung und Dauer konzipiert, problem- und widerspruchlos einzuordnen.
- 106 Großklaus' Studie konzentriert sich, wie schon erwähnt, strikt auf die durch die neuen Medien vermittelte oder ermöglichte Raum- und Zeiterfahrung und spricht entsprechend die dritte Komponente der Präsenz (das *Sein* im Chronotopos) nur am Rande oder ohne dass er sich für die Spezifik der jeweiligen mediatisierten Übermittlung interessieren würde, an. In diesem Zusammenhang scheint mir die Unterscheidung, die Erika Fischer-Lichte (*Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004) zwischen der *Präsenz*, als Erscheinen des menschlichen Leibes (auf der Bühne), und den *Präsenz-Effekten*, als Erzeugnissen der technischen und elektronischen Medien und insofern mit dem *Sein* in Großklaus' *Präsenzmosaik* korrespondierend, macht, von Interesse: „Während in der Präsenz der menschliche Leib auch und gerade in seiner Materialität in Erscheinung tritt, [...] rufen die technischen und elektronischen Medien den Schein der Gegenwart des menschlichen Leibes hervor, indem sie diesen entmaterialisieren, ihn entleiblichen.“ (S. 174-175) Die Autorin geht in ihrer Studie von einer Präsenz-Definition aus, deren unabdingbaren, ja gewichtigsten Parameter der Begriff des (menschlichen) Körpers darstellt (zu diesem Punkt: Epilog, insbes. S. 197-198); die Arbeit dagegen versteht den Präsenz-Terminus als einen umfassenderen Begriff, der wohl ein *Sein* im gegenwärtigen Chronotopos vorsieht, es allerdings hinsichtlich seiner raumzeitlichen Artikulation hier (und) jetzt untersucht und weniger sein Da- und Sosein als solches zu definieren versucht. Die Arbeit verschiebt in diesem Sinne den Akzent vom *Sein* (im) Hier und Jetzt eher auf das *Hier und Jetzt* des Seins.