Michael Schindhelm

Schauspieler im Zelt. Akteur im Gegenglück.

Bevor wir uns der Frage widmen können, ob der Schauspieler in unserer Gesellschaft eine soziale Rolle und wenn welche spielt, ob er also neben seinem Hauptberuf des Darstellungskünstlers auch noch den Nebenberuf des (freiwilligen oder unfreiwilligen) Sozialarbeiters ausübt, bevor diese Frage überhaupt gestellt werden kann, muss eine andere formuliert werden, die Frage nämlich, in welcher Gesellschaft wir eigentlich leben: Die Soziologie hat dazu eine Menge zu bieten, zum Beispiel die Weltgesellschaft und die Risikogesellschaft, die Bürger- und die Multioptionsgesellschaft, die Arbeits- und die Erlebnisgesellschaft, die multi- und die transkulturelle Gesellschaft. Man kann sich die passende Interpretation heraussuchen. Schneller als die sozialen Prozesse, die es zu untersuchen gälte, werden neue soziologische Definitionsangebote generiert und alte regeneriert. Die Interpretation, scheint es, ist der Beobachtung voraus, Systematik schafft Wirklichkeit. Verlassen wir uns also auf Wahrnehmungen. Versuchen wir, das Feld zu sondieren, auf dem wir uns bewegen, auf dem sich auch der Schauspieler bewegt.

Zehn Jahre nach dem Zusammenbruch des Kommunismus hat es den Anschein, als verwände das kapitalistische Siegersystem seinen Ehrgeiz darauf, dem Bild von der Fratze des menschenverachtenden Weltimperialismus recht zu geben, das einst dialektischer und historischer Materialismus über dieses System gezeichnet haben. Trotz Wohlfahrt und Ostintegration, Umweltschutz und Menschenrechte galoppieren die Pferdefüße der postmodernen Weltgesellschaft. Hinter dem Limes der westlichen Demokratien brennen die Kriegsherde auf dem Balkan, im Kaukasus, in Osttimor – weltweit, brennen die Tropenwälder, brennen Durst und Immunschwäche. Vor dem Limes erweisen sich die Links-Rechtsparlamentarischer Demokratie als blinde Digitaloptionen ausschließlich dem Machterhalt verpflichteten Parteienbörse, in die der ohn- und unmächtige Stimmbürger sein Vertrauen verloren hat und die der allmächtige Shareholder nicht mehr anzuerkennen sich gewöhnt hat. Mister Hobbes' «homo homini lupus» findet seine neuerliche Bestätigung in atavistischen Vernichtungsund Selbstvernichtungsorgien verfeindeter Ethnien auf dem versteppenden Territorium postkommunistischer Staaten, während Life-Sciences und Gentechnologie dem Menschen der Ersten Welt ein immer längeres Leben versprechen und die Aussicht eröffnen, mit dem Ausstieg aus dem fehlerhaften, natürlichen Körper – seiner wetware – eine elektronische Unsterblichkeit zu erlangen: «Wir haben heute ein anderes Körperbewusstsein. Wem sein Körper nicht gefällt, der kauft sich einen anderen», konstatiert Ulrich Haas, der Vorsitzende der Anti-Doping-Kommission des deutschen Sports¹.

Emile Cioran² hielt die Barbarei für das letzte Statement der Menschheit. In gleichem Maße wachsen Völkerverständigung und -hass, Liberalisierung und Fundamentalismus, Elend und Reichtum, Einsamkeit und Kommunikation, Wachstum und Wachstum des Wachstums. Wir zählen nicht mehr die Fusionen, nicht mehr die Gewinne, die verbucht, nicht die Arbeitsplätze, die abgebaut werden. Der Zeitgeist rast auf der Stelle, einer besseren Zukunft entgegen. Dank des unermüdlichen Raffinements der Warenwelt werden die Wünsche schneller geweckt als gestillt, hast du lila Haare, nehm' ich grüne, macht der eine auf Trennkost, bastelt der andere an pharmazeutischen Ernährungskonzepten. Nichts bleibt, wie es ist, das eben noch Ungeteilte teilt sich, die Differenzierung schreitet unaufhaltsam voran.

«Und der Zukunft zugewandt…», hieß es in der Nationalhymne der DDR. Noch immer erwartet man von dort die Rettung. Die Gegenwart wird nur vom besseren Ende in der Zukunft her erträglich. Alles will fort, will mehr, strömt und starrt dem Kommenden entgegen. Der Motor läuft heiß. So sieht das veloziferische Zeitalter aus. Alles ist möglich, ‹anything goes›. Der Einzelne ist die letzte Zielgruppe und die Neue Mitte, er sitzt vor dem Bildschirm und verwandelt sich in E-Mail-Adressen. Er schießt durch den Äther virtueller Welten, die jeden

Augenblick neu erfunden, neu vernichtet werden können. Der Soziologe Peter Großspricht vom Subjektil³.



Zugleich hat sich der Mensch apathisch zwischen seinen Wirklichkeitsprothesen eingerichtet. Zwischen den Gameshows wachsen Depression und Amokwahn, Kinder schießen auf Kinder und Erwachsene, im Spiel und im Ernst, Erwachsene sowieso. Das Suspence der Simulation setzt Energien frei für den Ausbruch aus dem sozialen Käfig. «Da wir in einer Welt, die zu uns kommt, es nicht nötig haben, eigens zu ihr hinzufahren, ist dasjenige, was wir gestern (Erfahrung) genannt haben, überflüssig geworden», hat Günther Anders bereits 1956 festgestellt⁴. Der deregulierte Mensch kniet nicht mehr vor Altären, er setzt sich vor den Fernseher. Er zappt sich durch die Möglichkeiten, von denen er nicht mehr nur träumen will. Das Leben ist Fernsehen. Und über uns marschiert der Geist der Globalisierung. Seine Befehle lassen sich von den Werbetafeln der Weltkonzerne entziffern: «Take it easy», «Take what you can», «The winner takes it all». Der Soldat der Globalisierung kommt aus der Fitnesszelle. Seine Muskeln sind so flexibel wie seine Meinungen. Er ist eine Kopie, ein Faksimile, und hat doch kein Original. Im Brutkasten der Postmoderne gezüchtet, versteht er sich als naturidentische Nachahmung des homo sapiens sapiens. Seine Namen sind homo iactans und homo oeconomicus. Auch er ernährt sich von Trennkost, Burger King, Butterfly und Internet.

Dabei können sich die Ernährungsprogramme ebenso rasch ändern wie die Einsatzkommandos. Nichts gilt für immer, Weniges über den Tag hinaus. «Anything goes» meint auch «anything disappears». «Today allways dies». Jeden Tag eine neue Show. Wir wechseln die Kostüme, die Moden, die Gesten, die Positionen. Der Terminplan ersetzt das Drehbuch, man lässt sich nicht nur inszenieren, sondern anpassen. Regie führt der unerbittliche Geist der Zukunft. Er hat breite Hosenträger und Bürstenhaarschnitt und kümmert sich um die Vermögensanlage. Dabei geht es auch besonders um die immateriellen Vermögen. So sind wir zu Akteuren der eigenen Persönlichkeit geworden,

Repräsentanten des «möglichen Ich», der vorüberziehenden Masken im System des «multiple choice». Das ist die Multioptionsgesellschaft.

Wenn alles um die Optimierung der Selbstdarstellung kreist, ist dann der Schauspieler unter den oszillierenden Akteuren überhaupt noch auszumachen? Die Denaturierung der Wirklichkeit schreitet voran. Wo bleibt die Kunst, wenn alles künstlich wird? Der Autor bezweifelt, darauf eine befriedigende Antwort finden zu können. Er hat aber die paradoxe Feststellung gemacht: Die Kunst - sie ist trotzdem, der Schauspieler - es gibt ihn wirklich.

Des Autors Feldwahrnehmungen wollen nicht objektiv stimmen, nicht überzeugen, nicht einmal geteilt sein. Vor allem sind sie nicht dazu gedacht, etwas zu verbessern. Sie taugen nicht zur Herstellung von Rezepten, damit es wieder aufwärts geht. Das tut es bekanntlich sowieso. «Alles wird besser» - mit dieser Parole durchschreiten wir rasch die Gegenwart. Wenden wir uns also der Gegenwart des Schauspielers zu.

Man könnte sagen, diese Gegenwart spalte sich in drei ineinander geschachtelte Räume auf: die innere Gegenwart des Künstlers, in der er mit sich allein ist, die begrenzte Gegenwart des Theaters bzw. des Ensembles, in der er seiner Kunstbeschäftigung nachgeht, und die unbegrenzte Gegenwart der Welt, in der die kleinen und großen, die nahen und fernen Lichter der Weltfamilie leuchten und an deren Firmament die Gegenwart des Künstlers und seines Theaters höchstens einen matten Widerschein abgeben.

Sehen wir uns in der inneren Gegenwart des Schauspielers um, fällt zuerst ins Auge, dass an den Wänden dieses luftigen Zeltes die Projektionen der Welt draußen flimmern. Von den wenigen Requisiten privaten Lebens abgesehen, ist dieser Raum leer. Der Schauspieler sieht durch das Fenster mit dem Moskitonetz hinaus auf den sozialen Markt seiner Kunst. Er hört die Spatzen pfeifen, er sieht die hochroten Gesichter und heftigen Gesten der Agenten, Impresarios und Intendanten. Er beobachtet, wie sich die Kollegen auf den Laufstegen tummeln und an Mikrofonen sonore Tonproben abgeben, und er versucht, aus den Mienen

der Käufer und Besucher zu deuten, ob sie dem Treiben geneigt sind oder nicht. Natürlich kennt er die heftigen Gesten und Scharmützel am Laufsteg genau, denn, wenn er nicht am Fenster steht, steht er mitten unter ihnen, mitten auf dem Markt, ausdrucksbesessen, textgetreu, wirkungsentschlossen. Er hat die kritischen Urteile der Feuilletons über sich und die anderen gelesen und verschmerzt, er hat die Gage verhandelt und die Zeche bezahlt, sich Abend für Abend, mit Körper und Geist ausgeliefert und weit aus seinem kleinen Haus hinausgewagt, ins Offene, ins Dunkel der Manege und des Auditoriums, und er hat gelernt, aus dem für das Publikum unsichtbaren Augenwinkel den schwarzen Hintergrund zu kontrollieren, die Welt-Leinwand - in der Hoffnung, dass eines Abends dort irgendwo ein kleines Lichtbild sichtbar wird, sein Lichtbild.

Innerhalb seiner vier Wände ist der Schauspieler ein Einzelkämpfer. In jungen Jahren hat er sich für diesen aufregenden Beruf entschieden; er war unter Hunderten der Erwählte, der auf die Schauspielschule aufgenommen wurde, weil er mit seiner Umgebung ein Problem hatte und anders sein wollte als die anderen, er lernte Shakespeare und Schiller, Mammet und Handke kennen, versuchte zu verstehen, was eine Szene ist, eine Figur, ihre Sprache, ihre Farbe, ihr Geruch. Wenn es gut ging, erfuhr er das Geheimnis der Verwandlung. Zwischen den Unterrichtsstunden und später zwischen den Proben und Vorstellungen ging er ins Kino und sah den Großen zu, wie sie das machten. Er entdeckte, dass Bilder suchtfördernd sind, ebenso wie die Musik, die er hörte. Nur zum Schein wurde in der Sprache Shakespeares gesungen. In Wirklichkeit war es die Sprache des Pop, des Glamours, der schnelle, rassige Code einer reichen, abenteuerlichen anderen Welt, die Sprache der Drogenräusche und Massenkonzerte, des Hypes, des Erfolgs.

Es nützte nichts, dass er diese magische Sprache nachzuahmen versuchte, er blieb bei Shakespeare und Schiller hängen, er ging weiter unerkannt durch die Straßen und Kneipen der Stadt, in deren Theater er engagiert war. Die Stars, das waren immer die anderen, und den Schauspieler überkam in schwachen Stunden die Scham über seine Unterlegenheit, er dachte an Hollywood und Mick Jagger und daran, dass er nie dazu gehören würde, dass er auch in zehn Jahren noch

unerkannt durch die Kneipen und Straßen irgend einer Stadt in Deutschland oder Österreich oder der Schweiz ziehen würde, das Textbuch von *Torquato Tasso* in der Tasche und Verse von Madonna im Ohr. Amerika hat gesiegt, dachte der Schauspieler in diesen schwachen Stunden der Einsamkeit. Am nächsten Morgen meldete er sich zum Tai Chi-Kurs, der vor den Proben stattfand.

Aber er kannte auch starke Stunden, und die kamen nicht selten. Diese Stunden ließen sich nicht voraussagen, sie kamen wie unerwartete Gäste, mitten in den Proben waren sie plötzlich da, mitten in den Vorstellungen. Oft wurden aus diesen Stunden Tage, Monate. Der Schauspieler fühlte sich dann plötzlich nicht mehr allein, es war ihm auch egal, dass Amerika gesiegt hatte. Manchmal amüsierte er sich sogar im Stillen darüber, denn nun war er erfüllt von einem großen Gefühl der Souveränität über alle seine Zweifel. Er sah sich angetrieben von der Gewissheit, diese Beschäftigung, der er zu den unmöglichsten Tagesund Nachtzeiten nachging, dieser Kampf um eine Rolle, eine Figur, einen Text, einen Geruch, um die Herstellung einer anderen Identität sei ein Prozess großer innerer Freiheit und äußerer Wirkung, denn er wählte sich die Maske des Anderen aus, in der er sich selbst einer auf Wirkung vorbereiteten Öffentlichkeit offenbarte. Er lernte, sich der Wörter Shakespeares und Schillers zu bedienen, um mitzuteilen, was sich im Bodensatz seines Denkens und Fühlens abspielte. Seine Skepsis dem Leben gegenüber, seine Sehnsucht nach Glück, seine Lust, seinen Hass. So pendelte dieser Schauspieler zwischen seinen starken und seinen schwachen Stunden, so pendelt er weiter.

Der Schauspieler ist Einzelkämpfer inter pares. Was ihn von seinen Kollegen trennt, das Zelt seiner inneren Gegenwart, verbindet ihn auch mit ihnen. Jeder hat starke und schwache Stunden, jeder lebt im Zelt. Lebt zwischen den dürftigen Requisiten seines privaten Lebens, schaut durch die Fenster seiner inneren Gegenwart hinaus auf den sozialen Markt der Darstellenden Künste und sieht zu, dass er dort auf den Laufstegen eine gute Figur macht und sonore Tonproben produziert. Aber das Theater ist keine Prärie und der Schauspieler nicht ihr letzter Cowboy. Ein Zelt innerer Gegenwart steht neben dem anderen, das Theater ist ein Zeltlager, mit dem Marktplatz in der Mitte, und die

Schauspieler bewegen sich auf dem Rasen ihrer kollektiven Kunst. Mag ein Schauspieler von Zeit zu Zeit seine Zelte abbrechen und auf einem anderen Rasen aufstellen, er ist nie allein, er weiß, dass er sich der Wörter Schillers oder Shakespeares oder der neuen Wörter der jeweils gegenwärtigen Dramatik nur bedienen und seinem Publikum nur offenbaren kann, wenn er Bühnentechniker hinter sich, Beleuchter über sich und den Kollegen Schauspieler und die Kollegin Schauspielerin neben sich weiß.

Die Paradoxie der Darstellenden Kunst äußert sich unter anderem darin, dass sie zugleich im Kollektiv und im Einzelnen entsteht. Der theatralische Ausdruck ist begleitet von der sozialen Ambivalenz einsamer Gemeinsamkeit und gemeinsamer Einsamkeit unter den Akteuren. Ihre entschlossene Konkurrenz um den signifikanten Auftritt ist umspült von dem solidarischen Bewusstsein, es nur mit den anderen zu schaffen. Auf dem Zeltplatz des Theaters gelten andere Verhaltensgesetze als draußen. Man pflegt einen seltsamen, unterbrochenen Tagesrhythmus, man steht später auf und geht später zu Bett als die strebsamen Mitmenschen ringsum, schon allein deshalb bleibt man meist unter sich. Zwischen den Zelten werden Wäscheleinen aufgespannt, an denen die Erinnerungen an die letzte Premiere getrocknet werden; es steigt Rauch auf, nach dem jüngsten Krach auf der Probe den Frieden zu besiegeln.

Oft sorgt der Regisseur für Unruhe im Lager. Er ist der Schamane, der der Erleuchtung teilhaftig geworden ist. Mit den unterschiedlichsten Methoden der Suggestion und der Aggression bannt er sein Schauspielervolk in die strahlende Welt seiner Ideen. So ziehen sie in den Kampf. Oft kennt er sich selbst nicht genügend aus in dieser Welt, was zu Ab- oder Unterbrüchen der Probenarbeit führen kann. Jeder im Zeltlager weiß, dass es mit niemandem, auch nicht mit dem herrlichsten Schamanen, eine Erfolgsgarantie gibt. Nichts ist so schwierig wie zu siegen oder zu scheitern. Häufig bleibt beides aus. Man streitet nicht und will nur ein bisschen Frieden im Lager. Mag die Patt-Situation am leichtesten zu ertragen sein, so staut sie doch zugleich negative Energie auf. Zufriedenheit macht sich breit, es gibt jeden Abend Schweinebraten mit Blasmusik. Unter Einhaltung der Ruhezeiten und der tarifgesetzlich geschützten Zuschläge. Die

Gefahr, dass der gerollte Schweinebraten mit der Rolle verwechselt wird, wächst mit der Begierde auf Schweinebraten und dem Hass auf die Rolle. Manchmal ist es für den Schauspieler wichtig, das Lager im Schutz der Nacht fluchtartig zu verlassen.

Was aber hat das Treiben im Lager mit der dritten Gegenwart des Schauspielers zu tun, mit der unbegrenzten Gegenwart der Welt, in der es Steppen und Städte gibt, Zeltlager und Häfen und Krankenstationen? Die Berührungsfläche zwischen der Innen- und der Außenwelt des Theaters und seiner Akteure hat sich längst in eine Frontlinie verwandelt. Während drinnen der Geist der künstlerischen Freiheit ein soziales Tabu nach dem anderen geopfert und die Autonomie seiner intellektuellen und ästhetischen Wirkungsabsichten ausgerufen hat, wächst von draußen der Druck der Empörer, der Verteidiger der Konvention. Man will auf der Bühne mehr Schönheit, Verbindlichkeit und Ruhe. «Macht doch mal 'ne normale Inszenierung!», hören es die Schauspieler über die Frontlinie rufen. «Wir wollen unsere Klassiker wiedererkennen!». Die Spannung nimmt zu, der Konsens zwischen Publikum und Kunst wird brüchig. Wird er auseinanderfallen?

Nicht nur die Spannung nimmt zu, auch das Nachlassen von Spannung. Von dieser Seite droht sich der soziale Konsens ebenfalls aufzulösen. Das Theater ist nicht mehr der alles umfangende öffentliche Raum, nicht mehr das ultimative Kommunikationszentrum der Stadt. Viele Diskurse strömen durch andere Kanäle, die Massengesellschaft verlangt nach neuen Spielen. Im Zeltlager bastelt man an Akzeptanz- und Aufmerksamkeitsstrategien.

Aber die Front verläuft nicht linear, überall Positionswechsel, neue Strömungen, Verschiebungen der Optik. Unter dem Dogma eines neuen Realismus brechen junge Akteure aus ihrem Lager aus, um sich neu in der Gesellschaft einzuquartieren. Längst totgeglaubte Prinzipien von Moral und Ernst machen wieder die Runde. Auch im Publikum wird es unübersichtlich. Während die alte Elite die Rückkehr zu klassischer Lesbarkeit und ästhetischem Anstand fordert, surfen die neuen Eliten durch die multiple Kulturkonsumlandschaft. Aus der Frontalrezeption der Eltern- und der Großelterngeneration ist die

Kollateralrezeption der Kinder geworden. Gerade bei den Jungen herrscht große Entspanntheit, deren Kehrseite Indolenz ist. Sie sind die vom rasenden Angebot überforderten Kulturverbraucher. Entscheidungen, wie man sich die Freizeit ausstattet, fallen spontan und nach In- und Out-Kriterien. Naturgemäß wird zuerst nach den stärksten Reizmitteln gegriffen. Die Bühnenkunst gehörte zunächst nicht unbedingt dazu. Daraufhin haben die Bühnenmenschen stärkere Drogen eingesetzt: Pop, Trash und die Remedien der Splatter-Welt hielten Einzug. Ist Theater hipp, geht man hin, wenn nicht, dann nicht. Gibt es kein Theater mehr, kehrt man zurück ins Kino.

Die dritte Gegenwart des Schauspielers ist unübersichtlich geworden, die einen wollen Fun, die anderen Chill-out. Mancherorts ist der Bildungs- und Aufklärungsanspruch schon lange aufgegeben. Über die Zeltlager gehen pausenlos Stürme der Postmodernisierung. Kassenerfolg ist angesagt, Schauspieler-Entführungen in die nett aufregende Welt von Film und Fernsehen sind die Regel, die ästhetischen Moden gehen schneller als sie kommen, der Diskurs ist schon entschieden, bevor er begonnen hat. Alles fließt, so ist diese Welt. Und auch im Lager wird die Parole ausgegeben: «Anything goes».

Oft geht zugleich gar nichts mehr, das Geld fehlt, das Publikum, dann auch die Motivation. Eine große Strukturmüdigkeit geht durch das Theater. Wozu noch aufstehen und sich auf der Bühne abstrampeln, fragt sich der Akteur nicht mehr nur, wenn er nachts wach in seinem Zelt liegt. Je unerträglicher die erste, zweite und dritte Gegenwart für den Schauspieler wird, umso heftiger begehrt er, aus ihr zu fliehen, und so treibt er weiter die Zeit an, postmodernisiert sich weiter, jagt der Hoffnung auf eine erträglichere Zukunft voran, einem freundlicheren Ende der hässlichen Gegenwart entgegen, einem rascheren Fortschritt, einem leuchtenderen (Anything goes).

Die ersten epileptischen und kollaptischen Anfälle treten ein, sie haben interessanterweise im Zentrum eingesetzt: Schließung des Schiller-Theaters, Auflösung der Schaubühne. Die Zeltlager werden an der sozialen Ambivalenz zerrieben, die Einsamkeit steigt. Die Schwächsten halten es nicht länger aus, sie

tingeln durch Vorabendserien und Werbeclips. Die Prostitution geht um, Hauptsache Knete. Immer häufiger sieht der Schauspieler seinen Beruf desavouiert. Wohin sich wenden?

Die wuchernde Ratlosigkeit ist nicht mehr zu verbergen. Wo aber Ratlosigkeit wuchert, blühen die Rezepte. Mit der Not kommen die Theorien und praktischen Vorschläge: Flexibilisierung, Controlling, Marketing, Outsourcing, der Schauspieler als Animateur, die Schaubühne als kreative Kreditanstalt. Glück breitet sich darüber nicht aus, eher die Depression eines chronisch kranken Patienten.

Aber geht es um Glück? Die dritte Gegenwart des Schauspielers hat eine zugleich bescheidenere und heroischere Basis als komfortables Lebensglück. Gottfried Benn setzt den Leitspruch:

Wo alles sich durch Glück beweist und tauscht den Blick und tauscht die Ringe, im Weingeruch, im Rausch der Dinge, dienst Du dem Gegenglück, dem Geist.

Dem Geist, dem Ausdruck, dem Protest, der Trauer, der Lust. Aber nicht dem Glück. Benns Gedicht heißt «Einsamer nie».

Der Schauspieler dürfte einsamer nie gewesen sein. Er steht in einer schweren Stunde der Entscheidung. Reiht er sich unter die Soldaten der Globalisierung, des Wachstums, des Fortschritts-Glücks, hilft er mit, die Zentrifuge weiter zu beschleunigen, um den dunkelsten Saft aus den dahinfliehenden Ressourcen zu pressen, oder hütet er sich vor Flucht und Amok, bremst er herunter bis zum Stillstand, zur Gegenwart, macht er sich auf, die erotische Zeit der Gegenwart zu entdecken, entwickelt er eine Technik des Loslassens, des Nicht-mehr-höherschneller-weiter-teurer-Seinwollens und -müssens, eine Technik der Abkehr und des Selbstschutzes, der Selbstbescheidung und der Selbstbefreiung vom Terror des Möglichen. Jeden Abend wird auf der Bühne die Welt neu erfunden. «Wohlan, noch einmal!» - Dieser Prozess der Wiederholung, der zugleich immer

auch Prozess der Neuschöpfung ist, spendet Sicherheit vor den Unwägbarkeiten, die die Zukunft bereithält. Milan Kundera sagt, «die Quelle der Angst liegt in der Zukunft, und wer von der Zukunft befreit ist, hat nichts zu befürchten»⁵.

Man stelle sich vor: Am Eingang des Lagers würden hohe Zölle auf die Modeartikel der Kunstwarenwelt erhoben. Weil der Konsum nachlässt, sinkt auch die Reproduktion. Erfahrungsressourcen werden nicht mehr verzehrt, sondern wieder sublimiert. Die Gegenwart wird eine bewohnbare Welt, erst im Lager, und dann, man wagt es kaum zu denken, sogar draußen, in der Welt. Der Fortschritt wird verabschiedet, es muss nicht immer alles besser werden. Die sanfte Melancholie darüber, dass auch dieser Zustand reiner Gegenwart zu Ende geht, da eines jeden Ende kommen wird, verschleiert nicht den Blick auf das ganz Andere, das wir nicht sind und haben, sondern sie erst macht ihn dafür frei. Der Schauspieler ist ein Agent des Transzendenten, er macht sichtbar: Der Mensch ist ein metaphysisches Tier, dem das Fressen und das Saufen, das Energievernichten - also Glück - nicht ausreicht, der in sich Wachsen und Sterben vereint und - vielleicht - versöhnt, Lernen und Vergessen, Genießen und Verlieren. Einsamer nie, das ist nicht der Schauspieler, das ist der Mensch im Schauspieler.

Einsamer nie, das ist das soziale Erlebnis der Erlebnisgesellschaft. In der tobenden Masse ist der Einzelne nicht gemeint. Stirb, und ein anderer werde. Oder werde ein anderer. Trotzdem sind die Ermüdungserscheinungen unübersehbar. Immer mehr wollen - zumindestens in der Ersten Welt -, dass die Uhren wieder langsamer gehen, die Sehnsucht nach Chill-out übermannt irgendwann die nach Fun. Auch die Spaßgeneration kommt in die Jahre. Wie wird man langsamer? New Age und Esoterik versprechen den Ausstieg. Seit langem. Umsonst. Die Technik des Loslassens ist bisher nicht erfunden. Vielleicht genügt es, dass wir sie wollen. Der Wille zum Loslassen könnte das Ende des veloziferischen Zeitalters bedeuten, der Schauspieler zu den Protagonisten dieser Bewegung zählen.

So wird er in seinem Zeltlager weiter versuchen, die Zeit anzuhalten. Im Gegenglück. Damit rechtfertigt er seine Gegenwart. Ohne es zu wollen oder zu müssen.

Haas, Ulrich: Die Feit Februs 2000; Man by
Cioran, Emile: Des Abbust in Mubert (1980) Smitgast
Groß, Peter: 10 Jagd, helvley Winner (1980) Frakfor/M.
Anders, Günther: The Mohigmist Huit of Kundum (1986) Kunden

Kundera, Milan: Leasterbei Ich Langam hut (1987) dunden, When