

Texte für Vorsprechen und Acting-Training



TEXTE FÜR VORSPRECHEN UND ACTING-TRAINING

110 Solo- & Duo-Szenen des 20. Jahrhunderts
Von Wedekind bis Fosse

Herausgegeben von Wolfgang Wermelskirch
Mitarbeit Natalie Peters

ALEXANDER VERLAG BERLIN

Zweite Auflage

© für alle Texte bei den jeweiligen Rechteinhabern, siehe *Nachweise* ab S. 366

© für diese Ausgabe by Alexander Verlag Berlin 2003

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, 14050 Berlin

info@alexander-verlag.com

www.alexander-verlag.com

Druck und Bindung: Interpress, Budapest

Alle Rechte vorbehalten.

Jeder Abdruck und jede Wiedergabe, gleich welcher Form, nur mit ausdrücklicher Genehmigung!

Printed in Hungary (May) 2004

ISBN 3-89581-076-2

INHALT

Vorwort	II
Duo-Szenen Vorkriegszeit:	
Brecht, Bertolt, BAAL Baal/Sophie	23
Bruckner, Ferdinand, KRANKHEIT DER JUGEND Marie/Petrell	26
Camus, Albert, DAS MISSVERSTÄNDNIS Jan/Martha	31
Fleißer, Marieluise, FEGEFUEHR IN INGOLSTADT Roelle/Olga	35
Gorki, Maxim, DIE KLEINBÜRGER Helena/Peter	40
Hauptmann, Gerhart, MICHAEL KRAMER Liese/Arnold	44
Horváth, Ödön von, DER JÜNGSTE TAG Anna/Hudetz	49
Horváth, Ödön von, KASIMIR UND KAROLINE Karoline/Schürzinger	52
Lasker-Schüler, Else, DIE WUPPER Carl/Marta	54
Lorca, Federico García, YERMA Juan/Yerma	57
O'Casey, Sean, DAS ENDE VOM LIED Darry/Lizzie	61
O'Casey, Sean, REBELL ZUM SCHEIN Davoren/Minnie Powell	65
O'Neill, Eugene, ALLE KINDER GOTTES HABEN FLÜGEL Jim/Hattie	70
Pagnol, Marcel, MARIUS Marius/Fanny	76
Schnitzler, Arthur, DER REIGEN Dichter/Süßes Mädel	81
Wedekind, Frank, FRÜHLINGS ERWACHEN Melchior/Wendla	85
Wolf, Friedrich, CYANKALI § 218 Paul/Hete	89
Duo-Szenen Nachkriegszeit:	
Behan, Brendan, DIE GEISEL Soldat/Teresa	93

Deichsel, Wolfgang, BLEIWE LOSSE	
Bach/Frau Bach	97
Dorst, Tankred/Zadek, Peter, KLEINER MANN, WAS NUN?	
Pinneberg/Marie	101
Fellini, Federico, LA STRADA – DAS LIED DER STRASSE	
Matto/Gelsomina	104
Kuhlmann, Harald, PFINGSTLÄUTEN	
Elsbeth/Dolf	109
Miller, Arthur, ALLE MEINE SÖHNE	
Chris/Ann	114
Miller, Arthur, EIN BLICK VON DER BRÜCKE	
Catherine/Rodolpho	119
Miller, Arthur, HEXENJAGD	
Proctor/Elizabeth	124
Norén, Lars, DÄMONEN	
Frank/Katarina	130
Sperr, Martin, JAGDSZENEN AUS NIEDERBAYERN	
Tonka/Abram	135
Suter, Lukas B., KREUZ UND QUER	
Dozentin/Schauspieler	139
Wampilow, Alexander, LETZTEN SOMMER IN TSCHULIMSK	
Schamanow/Valentina	144
Williams, Tennessee, ENDSTATION SEHNSUCHT	
Blanche/Junger Mann	149
Frauensoli Vorkriegszeit:	
Brecht, Bertolt, FURCHT UND ELENDE DES DRITTEN REICHES	
Die Frau (Judith Keith)	153
Camus, Albert, DAS MISSVERSTÄNDNIS	
Martha	156
Cocteau, Jean, DIE GELIEBTE STIMME	
Frau	158
Gorki, Maxim, DIE KLEINBÜRGER	
Helena	160
Gorki, Maxim, NACHTASYL	
Nastja	163
Gorki, Maxim, SOMMERGÄSTE	
Warwara	165
Hauptmann, Gerhart, ROSE BERND	
Rose	167
Hofmannsthal, Hugo von, ELEKTRA	
Elektra	170
Horváth, Ödön von, DON JUAN KOMMT AUS DEM KRIEG	
Erste (Kunstgewerblerin)	173

Keun, Irmgard/Greifenhagen, Gottfried, DAS KUNSTSEIDENE MÄDCHEN	
Doris	175
Lorca, Federico García, DIE WUNDERSAME SCHUSTERSFRAU	
Schustersfrau	177
O'Casey, Sean, NANNIE GEHT AUS	
Nannie	179
O'Neill, Eugene, ALLE KINDER GOTTES HABEN FLÜGEL	
Ella	182
Pirandello, Luigi, SECHS PERSONEN SUCHEN EINEN AUTOR	
Stieftochter	184
Shaw, George Bernard, FRAU WARRENS GEWERBE	
Vivie	186
Valentin, Karl, IM GÄRTNERTHEATER	
Frau	189
Wedekind, Frank, FRÜHLINGS ERWACHEN	
Wendla Bergmann	192
Wedekind, Frank, MUSIK	
Klara Hühnerwadel	194
Zuckmayer, Carl, KATHARINA KNIE	
Katharina	197
 Frauensoli Nachkriegszeit:	
Ayckbourn, Alan, AB JETZT	
Zoe	199
Bauer, Wolfgang, GESPENSTER	
Christa	202
Bond, Edward, GERETTET	
Pam	205
Capote, Truman, FRÜHSTÜCK BEI TIFFANY	
Holly Golightly	208
Fassbinder, Rainer Werner, DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT	
Petra	212
Fosse, Jon, DER NAME	
Das Mädchen	214
Frisch, Max, ALS DER KRIEG ZU ENDE WAR	
Agnes	217
Fugard, Athol, HALLO UND ADIEU	
Hester	219
Genet, Jean, DIE WÄNDE	
Leila	221
Green, Julian, SÜDEN	
Angelina	223
Maraini, Dacia, STRAVAGANZA	
Ada	227

Mastrosimone, William, TAGTRÄUMER	
Rose	229
Nash, Richard, DER REGENMACHER	
Lizzie Curry	232
Reinshagen, Gerlind, EISENHERZ	
Bublitz	235
Rózewicz, Tadeusz, WEISSE EHE	
Paulina	237
Saunders, James, EIN EREMIT WIRD ENTDECKT	
Lizzie	239
Strauß, Botho, DIE ZEIT UND DAS ZIMMER	
Marie Steuber	242
Turrini, Peter, DIE MINDERLEISTER	
Anna	245
Walser, Martin, AUS DEM WORTSCHATZ UNSERER KÄMPFE	
Mädchen	248
Wesker, Arnold, TAG FÜR TAG	
Beatie	250
Wilder, Thornton, WIR SIND NOCH EINMAL DAVONGEKOMMEN	
Sabina	253
 Männersoli Vorkriegszeit:	
Brecht, Bertolt, MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	
Schweizerkas	256
Erdmann, Nikolai, DER SELBSTMÖRDER	
Semjon	258
Feuchtwanger, Lion, DIE KRIEGSGEFANGENEN	
Rudolf	261
Gorki, Maxim, SOMMERGÄSTE	
Wlas	264
Hasenclever, Walter, DER SOHN	
Sohn	266
Hauptmann, Gerhart, DIE RATTEN	
Spitta	269
Hauptmann, Gerhart, DIE RATTEN	
Bruno Mechelke	272
Jahn, Hans Henny, MEDEA	
Der ältere Knabe	275
Molnar, Franz, LILIOM	
Liliom	278
O'Neill, Eugene, EINES LANGEN TAGES REISE IN DIE NACHT	
Edmund	281

Sternheim, Carl, BÜRGER SCHIPPEL	
Schippel	284
Strindberg, August, DER PELIKAN	
Der Sohn	286
Synge, John Millington, EIN WAHRER HELD	
Christy	289
Toller, Ernst, DER DEUTSCHE HINKEMANN	
Hinkemann	292
Tschechow, Anton, DER KIRSCHGARTEN	
Trofimow	294
Tschechow, Anton, DER KIRSCHGARTEN	
Lopachin	297
Valentin, Karl, BUCHBINDER WANNINGER	
Wanninger	299
Wedekind, Frank, FRÜHLINGS ERWACHEN	
Melchior	301
Zuckmayer, Carl, DER FRÖHLICHE WEINBERG	
Jochen	303

Männersoli Nachkriegszeit:

Camus, Albert, DIE GERECHTEN	
Kaliajew	305
Dorst, Tankred, ICH, FEUERBACH	
Feuerbach	308
Dürrenmatt, Friedrich, DIE PHYSIKER	
Möbius	310
Enquist, Per Olov, IN DER STUNDE DES LUCHSES	
Der Junge	312
Ernst, Gustav, EIN IRRER HASS	
Kramer	315
Fo, Dario, ZUFÄLLIGER TOD EINES ANARCHISTEN	
Der Verrückte	318
Frisch, Max, ANDORRA	
Andri	321
Fugard, Athol, HALLO UND ADIEU	
Johnny	323
Fugard, Athol, MASTER HAROLD ... UND DIE BOYS	
Hally	326
Genet, Jean, UNTER AUFSICHT	
Grünauge	329
Hatsor, Ilan, VERMUMMTE	
Da'ud	332

Henkel, Heinrich, EISENWICHSER	
Monteur	334
Koltès, Bernard-Marie, ROBERTO ZUCCO	
Der Bruder	336
Koltès, Bernard-Marie, RÜCKKEHR IN DIE WÜSTE	
Edouard	338
Miller, Arthur, DER TOD DES HANDLUNGSREISENDEN	
Happy	341
Pinter, Harold, DER HAUSMEISTER	
Davies	344
Plenzdorf, Ulrich, DIE NEUEN LEIDEN DES JUNGEN W.	
Edgar Wibeau	346
Schwab, Werner, VOLKSVERNICHUNG ODER MEINE LEBER IST SINNLOS	
Herrmann Wurm	349
Strauß, Botho, BESUCHER	
Max	352
Turrini, Peter, DIE MINDERLEISTER	
Hans	355
Walser, Martin, AUS DEM WORTSCHATZ UNSERER KÄMPFE	
Erster Herr	357
Arbeitsmethodische Hinweise	359
Nachweise	366
Register der Stücktitel	376
Über den Herausgeber	379

VORWORT

I

Alljährlich zieht eine riesige Karawane junger Menschen von einer staatlichen Schauspielschule zur nächsten, von Graz und Wien, Bern und Zürich über München und Stuttgart bis nach Berlin, Bochum und Hamburg, in der Hoffnung, nach bestandener Zulassungsprüfung einen der wenigen hochbegehrten, weil kostenlosen Ausbildungsplätze an diesen Schulen zu erhalten.

In Zeiten der Hochkonjunktur der Hochschule der Künste Berlin (HdK, heute Universität der Künste) meldeten sich dort beispielsweise alljährlich um die eintausend (!) Bewerberinnen und Bewerber zur Zulassungsprüfung an. Um überhaupt zur Prüfung zugelassen zu werden, hatte (und hat) jeder Bewerber die selbständige Erarbeitung von vier Szenen- bzw. Rollen-Ausschnitten bis zur Vorführreife vorzubereiten. Für den mit der dramatischen Literatur nicht sonderlich Vertrauten ohnedies keine leichte Aufgabe: Gilt es doch, Szenenausschnitte zu finden, die verschiedenen Zeiten zugehörig sind, unterschiedliche Gefühlsebenen und -äußerungen erfordern und zudem Spielraum für die größtmögliche Entfaltung des individuellen Ausdrucks bieten.

Weit über fünfzig Prozent der Bewerber sind nicht imstande, Interesse zu wecken und ihre möglicherweise vorhandene Begabung zu zeigen, weil das Repertoire unglücklich gewählt ist und die Rollenausschnitte kein Erleben in ihnen wachrufen. Daß auch die Bewerber an größeren halbstaatlichen und privaten Ausbildungsinstituten vor diesen Problemen stehen, darf angenommen werden.

II

Aber auch **in den Ausbildungsinstituten** sieht es nicht besser aus, wenn es darum geht, geeignete Szenen für das Training auszuwählen oder, wenn der Einstieg in die Praxis bevorsteht, ein individuell zugeschnittenes und wirkungsvolles Vorsprechrepertoire zusammenzustellen. Sicher, die Studierenden lernen im Laufe des Studiums eine beträchtliche Zahl Stücke kennen; ihnen stehen die Lehrkräfte mit ihren Literatur- und Rollenkenntnissen zur Seite

und geben Hilfestellung mit Leselisten wie: »Einhundert Stücke, die der Schauspielstudent kennen sollte«. Daß sich die Studierenden nur durch regelmäßige und umfängliche Lektüre von Stücken die Grundlagen für ein Vorsprechrepertoire erarbeiten können, wird nachdrücklich betont. Diese unabdingbare Voraussetzung einer intensiven Stücklektüre aber, das heißt für die eigene, selbständige Bemühung (was Studieren im Wortsinne ja bedeutet), ist, das jedenfalls ist meine Erfahrung an der HdK, angesichts von Wochenstundenplänen mit nicht selten über 30 Stunden reinem Unterricht, der zusätzlich vor- und nachbereitet werden muß, nicht gegeben. Das hat zur Folge, daß die unsinnigerweise auf ein einziges Semester zusammengedrückte Repertoireerarbeitung die Studenten bei der Suche nach hierfür geeigneten Rollen überfordert und ratlos macht und die Vorsprechrepertoires und die Vorsprechen selbst nach dreieinhalbjähriger Ausbildung nur in Ausnahmefällen die Qualität des Vorsprechens bei der Zulassungsprüfung erreichen, was Lebendigkeit, Plastizität und individuelle Eignung angeht.

III

Meines Wissens fehlen statistische Erhebungen darüber, wie viele **im Beruf stehende Schauspieler** jährlich ihr Theaterengagement wechseln wollen und dafür ein aktualisiertes Vorsprechrepertoire benötigen, das ihrem Alter und dem damit häufig verbundenen Fachwechsel entspricht (im Laufe der Zeit werden die jugendlichen, ungebundenen Protagonisten – aus dem, wie man auch heute noch sagt, Fach der jugendlichen Liebhaberin oder des jugendlichen Liebhabers – zu gereiften Frauen und Männern, den, wie es im Theaterjargon heißt: Charakterdarstellern und -darstellerinnen). Daß ihre Zahl nicht unerheblich sein dürfte, ist anzunehmen, legt man die von den im Deutschen Bühnenjahrbuch der Genossenschaft der deutschen Bühnengehörigen (GdBA) erfaßten ca. 42.000 Akteure zugrunde.

Wenn auch in der Regel junge Anfänger in den ersten Bühnenjahren viele unterschiedliche Rollen bekommen und dadurch ihre Kenntnisse der dramatischen Literatur erweitern – die Möglichkeit, aus den bereits gespielten Stücken bzw. Rollen auszuwählen, erleichtert sicher auch die Repertoirezusammenstellung –, so bezeugen doch zahllose Anfragen von in der Praxis stehenden ehemaligen Studenten nach Repertoireempfehlungen, daß, um es vorsichtig zu formulieren, ein Bedürfnis nach Orientierung besteht.

Zudem sind mir nicht wenige Fälle bekannt, wo aufgrund eines fehlenden aktualisierten Repertoires und der Schwierigkeit, ein solches zusammenzustellen, ein für die berufliche Laufbahn gebotener und dringend gewünschter Engagementwechsel gar nicht erst versucht wurde, was oft den ersten Schritt in eine engagements- und damit arbeitslose Zeit bedeutet.

IV

Wie groß der **Bedarf** an ausgewählten, für das Training von Schauspielstudierenden und die Vorsprechvorbereitung besonders geeigneten Szenen **bei Trainern und betreuenden Dozenten bzw. privaten Schauspiellehrern** ist, habe ich selbst nicht nur in langjähriger Praxis, sondern auch im Gespräch mit Kollegen immer wieder erfahren. Und so sehr jeder Coach darauf bedacht ist, sich im Laufe der Jahre eine Reihe erprobter Solo-, Duo- und Mehrpersonenszenen zuzulegen, so ist mir noch niemand begegnet, der nicht interessiert war, sein Etüden-Szenen-Repertoire zu erweitern – schon deswegen, um nicht zu oft auf die gleichen Szenen zurückgreifen zu müssen. Wer als Coach große Jahrgänge oder Klassen zu betreuen hat, wird mich verstehen. Wenn ich, um ein Beispiel zu nennen, einen Jahrgang mit zwölf Studierenden im Szenenstudium an sogenannten Szenenbögen arbeiten ließ (das sind mindestens zwei, meistens mehrere Szenen eines Stückes mit den gleichen Akteuren, die eine möglichst reiche Entwicklung der Figuren bieten sollen), so wurden dafür in nur einem Semester mindestens zwölf geeignete Partnerszenen benötigt – der »Verbrauch« an solchen Szenen ist also enorm.

V

Die hier nur knapp umrissene problematische Situation wirft die Frage auf, **welche Hilfsmittel** bei der Rollen- und Szenensuche den Betroffenen, über die individuelle, unermüdliche Stücklektüre hinaus, in dieser Situation zur Verfügung stehen.

Verglichen mit der Fülle an Etüdensammlungen für Instrumentalisten oder den unzähligen Anleitungs- und Übungsbüchlein für bildende Künstler, von Trainingsanleitungen für Sportler ganz zu schweigen, herrscht ein Man-

gel an Etüden-Szenen-Sammlungen für angehende und praktizierende Schauspieler, der meines Erachtens inakzeptabel ist.

Die am Zuschauerschwund leidenden Stadt-, Landes- und Staatstheater werden mit Millionen-Subventionen künstlich am Leben erhalten. Es scheint aber nur wenige der für den Theater- und Ausbildungssektor Verantwortlichen zu interessieren, wie mit den kreativen Ressourcen der Theaterschaffenden, mit seinem Nachwuchs und vor allem mit den dringend erforderlichen Trainingsanleitungen und -möglichkeiten umgegangen wird.

Offenbar halten die zahllosen an den Ausbildungsinstituten und Universitäten »lehrenden« Theaterwissenschaftler und -theoretiker es unter ihrer professoralen Würde, ihre literarischen Kenntnisse konkret in den Dienst ihrer Studierenden zu stellen und dringend benötigte Szenen-Sammlungen bzw. Trainingsanleitungen zu erarbeiten – sie geben sich statt dessen mehr oder minder abgehobenen Diskursen über Theatergeschichte und -ästhetik hin.

Was aber ist zum jetzigen Zeitpunkt überhaupt an Hilfe für die Betroffenen verfügbar?

Angesichts der **offensichtlichen Diskrepanz zwischen Bedarf und Angebot** sind einige engagierte staatliche Ausbildungsinstitute dazu übergegangen, den Prüfungsbewerbern Listen mit zum Vorsprechen geeigneten Rollentiteln (ergänzt durch Stücktitel und Autorennamen) auszuhändigen, wodurch sich die Szenensuche effektiver und vor allem weniger zeitaufwendig gestaltet. Diese Listen sind bei den in der Regel wenig mit Dramenliteratur vertrauten Bewerbern entsprechend geschätzt und kursieren in zahllosen Kopien.

An der HdK reagierte mein vielbelesener, theaterwissenschaftlicher Kollege Prof. Dr. Simhandl auf die sich immer wieder stellende Frage nach dem Bedarf mit einer von ihm zusammengetragenen, vielseitigen Solo- und Duoszenenliste, die er sowohl den Studierenden wie den Dozentenkollegen aushändigte (allerdings ausschließlich innerhalb des Studienganges der HdK). Ein dankenswerter Schritt. Freilich war es immer noch Sache der Studierenden, die entsprechenden Texte zu suchen sowie die Szenen auf ihre Eignung für die praktische Umsetzung zu überprüfen.

Diese halbprivaten, nicht veröffentlichten und lediglich erste Hinweise bietenden Rollen- bzw. Szenenlisten sind bis an die Schwelle des neuen Jahrtausends die einzigen Hilfsmittel bei der Suche nach Vorsprechtexen gewesen, und das in Deutschland – dem Geburtsland des bürgerlichen und damit

realistischen Trauerspiels, im »Lande der Dichter und Denker« mit der größten Theaterdichte der Welt (!) – , ja, soweit ich weiß, im gesamten deutschsprachigen Raum! Warum wir, was Fach- und Sachbücher für den Schauspielerberuf und vor allem für dessen Nachwuchs anbelangt, nach wie vor ein Entwicklungsland sind, kann ich nicht, jedenfalls nicht in der hier gebotenen Kürze und nicht an diesem Orte erklären. Aber ich mag mich mit dieser Tatsache nicht abfinden.

Daß in den angelsächsischen Ländern, insbesondere aber in den USA, solche Szenensammlungen zu Trainings- und Vorsprechzwecken (von Trainings-Handbüchern ganz zu schweigen) in einer für uns unvorstellbaren Zahl und Variationsbreite schon seit Jahrzehnten auf dem Markt sind, ist für mich ein Beispiel für die vorbildliche, pragmatisch-konstruktive Haltung, mit der auf einen immensen Bedarf reagiert wurde.

Vor diesem Hintergrund kann das von Therese Dörr und Gerd Gerhardt 1999 im Deutschen Theaterverlag herausgegebene Kompendium, das 100 Rollen für junge Schauspielerinnen und Schauspieler umfaßt, als erstes seiner Art nicht nachdrücklich genug begrüßt werden. Allerdings richtet sich der Sammelband, wie der Titel *Vorsprechen* schon sagt, mit ausschließlich Soloszenenausschnitten vor allem an jene jungen Menschen, die in die Ausbildungsinstitute bzw. deren Zulassungsprüfungen drängen.

VI

Mit der hier vorgelegten Szenensammlung von einhundertundzehn ausgewählten Solo- und Duo-Szenen möchte ich in erster Linie einen Beitrag leisten, dem aufgezeigten Mangel abzuhelfen.

Zum einen ist sie gedacht als Sammlung von Übungsszenen für all die jungen Menschen, die sich mit einem Vorsprechen um einen Schauspiel-Ausbildungsplatz bewerben wollen.

Zum anderen soll sie Studierende bei ihrer Suche nach geeignetem Trainingsmaterial sowohl für das Szenenstudium als auch für die Solorollenarbeit während ihrer Ausbildung unterstützen und bei der Zusammenstellung eines Vorsprechrepertoires für Studienabschluß und Einstieg in die Praxis Hilfestellung geben. Deshalb finden sich unter den je vierzig Soli für Frauen und Männer sowie den dreißig Mann-Frau-Duos viele für jugendliche Darsteller geeignete Rollen und Szenen.

Darüber hinaus möchte die Anthologie mit altersgemäßen Szenen all jenen in der Praxis stehenden Schauspielern behilflich sein, die für die Suche oder den Wechsel eines Engagements oder für den Umstieg vom Film- oder Fernsehen zur Bühne ein neues, aktualisiertes Vorsprechrepertoire benötigen. Und es würde mich freuen, wenn auch Schauspiellehrer, Trainer und Filmcoaches in der Anthologie Übungsszenen finden.

Schließlich will diese Sammlung über den auf die Ausbildungs- und Schauspielpraxis zielenden Beitrag hinaus einfach ein Lesebuch sein und mit den ausgewählten knappen Ausschnitten alle jene neugierig machen, die interessiert sind an dem magischen Ritual, sich in andere Zeiten, Räume und Menschen zu versetzen: neugierig darauf, Menschen zu begegnen, die sich in z. T. außerordentlich zugespitzten Konflikten befinden und sich in diesen zu behaupten suchen.

VII

Warum berücksichtigt die vorliegende Sammlung angesichts der Notwendigkeit, im Training wie beim Vorsprechen möglichst an Szenen aller Epochen zu arbeiten, lediglich einen Teilbereich, nämlich das **20. Jahrhundert, also ausschließlich die Moderne?**

Der hier vorgelegte Band ist der erste einer auf drei Bände angelegten, bis zu den antiken Autoren reichenden Szenensammlung. Neben arbeitsorganisatorischen und verlegerischen veranlaßten mich vor allem folgende Gründe, das Projekt mit einer dem 20. Jahrhundert entstammenden Szenensammlung zu eröffnen.

Zum einen rückt die Beschränkung auf das 20. Jahrhundert ebenjene Epoche in den Brennpunkt, in der die folgenreichsten Bemühungen geleistet worden sind, diese magisch-rituelle Fähigkeit erlernbar zu machen: das betroffen machende Schauspielen.

Es ist das Jahrhundert Konstantin Stanislawskis, der mit der Psychotechnik und der Methode der physischen Handlungen die Grundlagen für natürliches, glaubhaftes Spiel schuf, das den individuellen Ausdruck ins Zentrum rückt und damit der realistischen Schauspielkunst gegenüber einem übersteigerten, verlogenen Pathos und zu Klischees geronnenen Konventionen zum Siegeszug um die Welt verhalf. Und es ist das Jahrhundert Lee Strasbergs, des bedeutendsten Schülers Stanislawskis, der jenseits des Atlantiks das Erbe sei-

nes Meisters antrat und zunächst als Coach und Regisseur des von ihm mitbegründeten Group Theatre das Ensembletraining etablierte und mit einer Vielzahl weithin wirksamer, sozial engagierter und künstlerisch hochstehender Inszenierungen eine Revolution des amerikanischen Theaters einleitete. Nach dem Zweiten Weltkrieg hat er als künstlerischer Leiter des Actors Studio maßgeblichen Anteil an der Herausbildung des realistischen amerikanischen Films; dadurch sowie nicht zuletzt durch die von ihm entwickelte »Method« wirkte er auf das europäische Schauspielverständnis zurück – bis in die Gegenwart hinein. So nehmen Szenen aus realistischen Stücken in dieser Sammlung breiten Raum ein.

Zum anderen entstamme ich selbst dem vergangenen, dem 20. Jahrhundert; es hat mich geprägt, in ihm habe ich den größeren Teil meiner Lebens- und Arbeitserfahrungen erworben. Es waren vor allem die Schauspiele des 20. Jahrhunderts, die mich zum Theater führten: Zeitkapseln, die sich mir öffneten und jenen Zauber auf mich ausübten, dem ich immer aufs neue erlag. So ist dies eine Sammlung aus »meinem« Jahrhundert. Und wenn man so will, ist dieses Buch ein sehr persönliches Buch.

VIII

Warum nun Solo- und Duoszenen in einem Band? Warum eine Szenensammlung **sowohl für das Training als auch für das Vorsprechen**? Warum keine getrennten Sammlungen für zwei scheinbar so unterschiedliche Zwecke? Weil das eine nicht vom anderen zu trennen ist!

Wie kann ein Artist ein Kunststück vorführen und seine Kunst zeigen, ohne vorher geübt, ohne vorher trainiert zu haben? Wie will ein zu Fußballruhm strebender jugendlicher Kicker die Aufmerksamkeit eines Talentsuchers auf sich ziehen, wenn er nicht über Jahre beim Spielen auf der Straße, in unzähligen »Übungsstunden« das Dribbeln, Stoppen, den Volleyschuß oder den Fallrückzieher geübt und bis zu einem gewissen Grade zu beherrschen gelernt hat?

Ein junger Mensch, der während seiner Schulzeit im Fach »Darstellendes Spiel« an unter der aufopfernden Regie eines Lehrers erarbeiteten Schultheatervorführungen mitwirkte und seine Liebe zum Theater(spielen) entdeckte, ist nur in Ausnahmefällen auch mit Arbeits- bzw. Trainingsmethoden vertraut gemacht worden: wie die Kunst des Schauspielens, dieser hochkomplexe ritu-

elle Vorgang zu erlernen, die zu seiner Ausübung erforderliche Erfahrung zu erwerben ist.

Kreatives – wohlgemerkt: nicht nachahmendes – Schauspielern, das seine Wurzeln im Streben nach individuellem Ausdruck hat, ist nicht durch von außen fordernde und dirigierende Regie zu erreichen, sondern muß als Fertigkeit verstanden werden, die durch sorgsam angeleitete, eigenverantwortliche, kontinuierliche Übungstätigkeit erworben wird. In diesem Sinne hat Stanislawski den Terminus der *Arbeit des Schauspielers an sich selbst* eingeführt, den Strasberg komprimiert und dennoch treffend mit *Training* wiederaufgenommen hat. Schauspielern, das heißt Sichtbarmachen von komplexen inneren und zwischenmenschlichen Vorgängen, ist, wie zum Beispiel das Schwimmen, nur durch fortwährendes Üben, durch die Beteiligung aller Sinne erwerbbar und nicht dadurch, daß der Kopf begriffen hat, wie es funktioniert.

Staatliche Schauspielerschulen aber verlangen von einem Bewerber, daß er die einzelnen Szenenausschnitte seines Vorsprechrepertoires selbständig, ohne fremde Hilfe erarbeitet hat, also einen hochkomplexen Arbeitszusammenhang bis zu einem gewissen Grade bereits beherrscht. Und da von ihm verlangt wird, dies mit seiner Unterschrift zu bezeugen, zwingt man ihn gleich am Anfang zu einer Lüge. Denn jeder Prüfer weiß, daß ein bis zu vier Szenenausschnitte umfassendes Repertoire nur in Ausnahmefällen selbständig, ohne Hilfe erarbeitet werden kann.

Wo aber sind diese Trainings-, diese Übungsplätze für angehende bzw. bereits praktizierende Schauspieler, wo sie das Know-how solistischer und partnerbezogener Arbeit durch praktische Erfahrung erwerben bzw. auf hohem Niveau halten können? Wo sind die Einführungs- und Fortbildungsangebote der staatlichen Ausbildungsinstitute? Übungsmöglichkeiten dieser Art werden nahezu ausschließlich in der Workshop-Szene des freien Marktes angeboten. Hier hat sich, in einem natürlichen Ausgleich von Nachfrage und Angebot, der Bedarf sozusagen selbst organisiert.

Und da sind die zahllosen Rollenlehrer, die in der Erarbeitung der von so vielen benötigten Vorsprechrepertoires ihr Bestes geben. Doch die Konfrontation des Lernenden mit dem zumeist erfahreneren Lehrer setzt, soll es nicht zu Überformungen, zu Abhängigkeiten von in bester Absicht gemachten »Vorschlägen« kommen, eine gewisse Erfahrung und die Bereitschaft des Lernenden zu selbständiger Arbeit und Eigenverantwortung voraus.

Diese Sammlung plädiert für das kontinuierliche Training, ohne das der angehende Schauspieler die Kunst des Schauspielens nicht erlernen kann oder

der bereits praktizierende Schauspieler seine Kunst nicht auf hohem Niveau zu halten vermag; sie bietet Übungsstücke an, die für das Training mit einem Lehrer oder in selbstorganisierten Arbeitsgruppen, zu zweit oder allein geeignet sind und auch die spezifischen Bedürfnisse des Bewerbens und Vorsprechens berücksichtigen.

IX

Die hier vorgelegte Auswahl von Szenenausschnitten legt besonderen Wert darauf, differenzierte, emotionale menschliche und zwischenmenschliche Vorgänge aus möglichst allen gesellschaftlichen Schichten zu erfassen; die Rollen repräsentieren ein breites Spektrum, sowohl was die gesellschaftliche und bildungsmäßige Zugehörigkeit als auch was die Themen und Charakterzüge betrifft.

Wenn als Folge meiner langjährigen Unterrichtstätigkeit mit jungen angehenden Schauspielern Szenen mit jugendlichen Charakteren überwiegen, wurde doch sorgfältig darauf geachtet, auch eine angemessene Zahl von Szenenausschnitten für Menschen reiferen Alters, zwischen Anfang dreißig bis Mitte vierzig, bereitzustellen.

Ich habe versucht, die namhaftesten Autoren und Autorinnen des 20. Jahrhunderts zu Wort kommen zu lassen, deren Stücke und Figuren entscheidende gesellschaftliche und politische Entwicklungen widerspiegeln. Mein Anliegen war es, neben deutschen bzw. deutschsprachigen Autoren jene europäischen und außereuropäischen realistischen Autoren aufzunehmen, deren Stücke auf deutschen Bühnen über längere Zeit stets aufs neue erfolgreich realisiert wurden und die ihr Publikum gefunden haben.

Meine ursprüngliche Auswahl hat durch die Tatsache, daß die Verhandlungen mit Verlagen und Autoren zum Teil erfolglos verliefen, Einbußen erlitten und Umstellungen und Ergänzungen erfahren. In einigen Fällen wurde der Abdruck von Szenen verweigert oder durch zu hohe Tantiemenforderungen unmöglich gemacht. In anderen Fällen konnte der Rechteinhaber nicht ermittelt werden. Zu meinem außerordentlichen Bedauern fehlen aus diesen Gründen Autoren wie Albee, Koffka, Kroetz, Osborne, Nigel Williams und Vitrac.

Da Stück- und Prosatexte häufig für den Film adaptiert werden, war es meine ursprüngliche Absicht, die Grenzen zwischen Stück-/Prosatexten und

Drehbüchern durchlässig zu machen. Zu meinem Bedauern mußten aus abdruckrechtlichen Gründen auch hier die Beispiele reduziert werden. Gleichwohl möchte ich dem Leser ans Herz legen, den ursprünglichen Vorgang des Schauspielens im Auge zu behalten, unabhängig davon, ob das Material aus einem Stücktext oder einem Drehbuch stammt, ob der Vorgang sich in einer allabendlich wiederholten Theatervorführung oder in einem Film ereignet.

X

Zu der **Einrichtung der hier präsentierten Szenen und Szenenausschnitte** möchte ich folgendes anmerken:

Die Sammlung bietet nicht nur im Originaltext zusammenhängende, das heißt mit dem Originaltext identische, sondern zu einem großen Teil auch kompilierte, vom Herausgeber bearbeitete, durch Aussparung der Partnerrepliken zu einer neuen Einheit aneinandergefügte Solosequenzen. In diesen Fällen ist also, um eine zum Training geeignete Solosequenz zu erhalten, in den literarischen Text gelegentlich kürzend eingegriffen worden. Für meine, wie ich hoffe sorgsam vorgenommenen Bearbeitungen einzelner Szenen-Ausschnitte habe ich den Begriff **Kompilation**, im Sinne einer *Zusammenziehung verschiedener Textteile zu einer Solosequenz*, verwendet. Ich möchte den hier verwendeten Begriff ausschließlich in diesem Sinne verstanden wissen.

Die Eingriffe mögen nicht als Versuch gewertet werden, die literarische Qualität der jeweiligen Texte zu verändern, und ich hoffe, mit der getroffenen Auswahl meine Hochachtung gegenüber Autor und Text außer Zweifel gestellt zu haben. Ziel der Eingriffe war zum einen eine Verknappung, die dem Anliegen des Buches dienlicher ist, zum anderen sollte eine gewisse Einheitlichkeit der gedanklichen wie handlungsmäßigen Vorgänge sowie des situativen Rahmens der jeweiligen Figur erreicht werden.

Auslassungen sind grundsätzlich, sowohl in den Spielortangaben als auch in den Texten und Regie-Anweisungen, durch runde Klammern mit drei Auslassungspunkten: (...) gekennzeichnet. Die Kompilationen bzw. gelegentlichen Kürzungen möchte ich nicht etwa als eine Bevormundung des Lesers, vielmehr als vorsichtige Empfehlung und Ermunterung verstanden wissen, sich eine den eigenen Vorstellungen entsprechende Szene einzurichten.

Zur Überprüfung der kompilierten Solosequenzen sind, über die den Szenen vorangestellten Akt- und Szenenbezeichnungen hinaus, **genaue Seiten- und Quellenangaben** in den am Ende des Bandes aufgeführten **Nachweisen** angefügt.

In runde Klammern gesetzte Textteile sind entweder aus Partnerrepliken entlehnte bzw., in seltenen Fällen, vom Herausgeber zum Zwecke der Verständlichkeit eingefügte Wörter oder Satzteile.

Wo sich im Originaltext keine Numerierung der Szenen findet, sind die Szenen vom Herausgeber zum Zwecke der leichteren Auffindbarkeit im Originaltext durchgezählt und die entsprechende Ziffer in Klammern gesetzt worden.

Um dem Leser den Zugang zu den einzelnen, aus dem jeweiligen Stückzusammenhang herausgelösten Szenen zu erleichtern, sind jeder Szene, soweit erforderlich, entstehungs-, theater- oder zeitgeschichtliche, vor allem aber inhaltliche Informationem, das heißt die vorausgehende Handlung betreffende Aspekte in komprimierter Form als **Hinführung** vorangestellt. Daß zum vertieften Verständnis der hier präsentierten Szenen die Lektüre des jeweils ganzen Stückes erforderlich ist, bedarf sicher keiner weiteren Ausführung.

Die **Texte sind in Gruppen eingeteilt**, die sich nach der Besetzung richten. Am Anfang stehen die Mann-Frau-Duos, es folgen die Frauensoli und die Männersoli. Innerhalb der jeweiligen Gruppe erfolgt die Anordnung alphabetisch nach Autoren. Allerdings ist jede Sachgruppe, um die Chronologie nicht völlig zu opfern, in eine Vor- und Nachkriegsepoche unterteilt.

Der leichteren Auffindbarkeit der einzelnen Szenen dient neben dem *Inhaltsverzeichnis* auch ein *Stücktitelregister* am Ende des Bandes.

In den *Nachweisen* findet der interessierte Leser die genauen Seitenangaben zu den Originaltexten, aus denen das Material für die jeweilige Szene stammt. Zur leichteren Beschaffung der entsprechenden Stücktexte finden sich ebenda Angaben zu Verlag und Erscheinungsjahr.

Für Anfänger und an Schauspieltraining Interessierte sind **arbeitsmethodische Hinweise** in knapper Form angefügt, die zum einen die Zusammenstellung eines Vorsprechrepertoires, zum anderen die schauspielerische Annäherung an eine literarische Szene behandeln.

XI

Bleibt zum Schluß, all jenen zu danken, die zum Entstehen dieser Szenensammlung beigetragen haben. Mein Dank geht an alle meine Studenten, mit denen ich den größten Teil dieser Szenen durch praktische Umsetzung auf ihre spezifische Eignung hin erkunden konnte.

Ich danke auch all jenen Studierenden, die mich durch eine lebendige, anrührende, einprägsame Erarbeitung einer Szene, Szenenfolge oder eines ganzen Stückes eindrücklich auf einzelne Szenen und Stücke hingewiesen haben.

Mein Dank gilt auch der Vielzahl der Bewerber für Zulassungsprüfungen, denen sie sich mit bis zu vier Rollenausschnitten stellen mußten; ihr Fleiß und ihre oft überraschende Interpretation machten mich auf eine große Zahl von Szenen überhaupt erstmals aufmerksam.

Besonderer Dank geht an Natalie Peters, die über einen längeren Zeitraum Projekt-Mitarbeiterin gewesen ist und einen Großteil der Schreibearbeit für das auf drei Bände konzipierte Gesamtprojekt bewältigt, aus eigener Kenntnis Szenen beigesteuert, zahlreiche Bearbeitungsvorschläge gemacht und als projektbezogene Gesprächspartnerin mich nicht nur in Phasen des Stagnierens nachhaltig ermuntert hat.

Danken möchte ich an dieser Stelle auch dem Verleger Alexander Wewerka und seinem Team für die Geduld mit dem wiederholt ins Stocken geratenen Arbeitsrhythmus des Herausgebers.

Berlin, den 30. August 2002
Wolfgang Wermelskirch

DUO-SZENEN VORKRIEGSZEIT

Bertolt Brecht

BAAL

II., 3.: Baals Dachkammer, Abend

Baal/Sophie

Hinführung: Baal, von Lebenshunger getriebener, anarchisch-assozieller Lyriker und Liedermacher, ist die Hauptfigur in Brechts Erstlingswerk, einem Statio-nendrama gargantuesker Prägung, das 1918/19 als erste Auseinandersetzung Brechts mit der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Scheinmoral entstand.

Mittellos in einer Dachkammer hausend, wie einst Brecht in seinen Münchner Studienjahren, ist Baal, in jeder Lebensäußerung die öffentliche Moral verhöhrend, einzig nur sich und dem Augenblick des Genusses gehörig. Er frißt und säuft, wo sich, wie beim Gastmahl des Fabrikanten Mech, die Gelegenheit dazu bietet, und empört den Gastgeber durch demon-stratives Desinteresse an dessen Angebot, ihn zu verlegen. Wie den Mäzen stößt er auch den ihm wie ein Schatten folgenden Freund Johannes vor den Kopf; dessen Scheu, seine 17jährige Geliebte zu »berühren«, bezeichnet er als »Geschrei der Schweine, denen es nicht gelingt«. Er suhlt sich in der öffentli-chen Demütigung der ihm sexuell verfallenen Emilie, der Frau des Fabrikan-ten Mech, indem er sie in Fuhrmannskneipen mit billigem Schnaps traktiert, zur ZuhörerIn seiner dort vorgetragenen Fäkalpoesie macht und ungeniert nach der Kellnerin greift; erhöht wird seine ihn lüstern machende, an de Sade erinnernde Grausamkeit dadurch, daß er all dies in Szene setzt, um der min-derjährigen Geliebten seines Anbeters Johannes, die Baal rückhaltlos verehrt, zu imponieren. Fasziniert ergibt sich ihm die Unberührte; benutzt und fort-geschickt, ertränkt sie sich in der Laach. Baal jault über die verlorene »Gelieb-te« und sucht Trost mit zwei Schwestern gleichzeitig ... Als das von der Haus-wirtin unterbunden wird, und er von Schreib- und Sauforgien ermattet nach »einem Gesicht« verlangt, stürzt er auf die Straße, um eine Frau zu holen ...

Lärm auf der Treppe. Pfeifen.

BAAL *schleift Sophie Barger herein.* Sei lieb, Geliebte! Das ist meine Kam-mer. *Setzt sie nieder.* (...)

SOPHIE (...) Lassen Sie mich fort!

- BAAL *macht die Tür weit auf.* Im ersten Stockwerk unten müssen Sie rechts gehen!
- SOPHIE Sie sind uns nachgelaufen, als sie mich drunten vor der Tür aufhoben. Man wird mich finden.
- BAAL Hier findet dich niemand.
- SOPHIE Ich kenne Sie gar nicht. Was wollen Sie mir tun?
- BAAL Wenn du das fragst, dann kannst du wieder gehen.
- SOPHIE Sie haben mich auf offener Straße überfallen. Ich dachte, es sei ein Orang-Utan.
- BAAL Es ist auch Frühjahr. Es mußte etwas Weißes in diese verfluchte Höhle! Eine Wolke! *Macht die Tür auf, borch.* Die Idioten haben sich verlaufen.
- SOPHIE Ich werde davongejagt, wenn ich zu spät heimkomme.
- BAAL Besonders so.
- SOPHIE Wie?
- BAAL Wie man aussieht, wenn man von mir geliebt wurde.
- SOPHIE Ich weiß nicht, warum ich immer noch da bin.
- BAAL Ich kann dir Auskunft geben.
- SOPHIE Bitte, glauben Sie nichts Schlechtes von mir!
- BAAL Warum nicht? Du bist ein Weib wie jedes andere. Der Kopf ist verschieden. Die Knie sind alle schwach.
- SOPHIE *will halb gehen, sieht sich bei der Tür um; zu Baal, der sie, rittlings auf einem Stuhl sitzend, ansieht.* Adieu!
- BAAL *gleichmütig* Bekommen Sie nicht recht Luft?
- SOPHIE Ich weiß nicht. Mir ist so schwach. *Lehnt sich gegen die Wand.*
- BAAL Ich weiß es. Es ist der April. Es wird dunkel, und du riechst mich. So ist es bei den Tieren. *Steht auf.* Und jetzt hörst du dem Wind, weiße Wolke! *Rasch zu ihr, reißt die Tür zu, nimmt Sophie Barger in die Arme.*
- SOPHIE *atemlos* Laß mich!
- BAAL Ich heiße Baal.
- SOPHIE Laß mich!
- BAAL Du mußt mich trösten. Ich war schwach vom Winter. Und du siehst aus wie eine Frau.
- SOPHIE *schaut auf zu ihm.* Baal heißt du ...?
- BAAL Willst du jetzt nicht heim?
- SOPHIE *zu ihm aufschauend.* Du bist so häßlich, so häßlich, daß man erschrickt ... Aber dann ...

BAAL Hm?

SOPHIE Dann macht es nichts.

BAAL *küßt sie.* Hast du starke Knie, hm?

SOPHIE Weißt du denn, wie ich heiße? Ich heiße Sophie Barger.

BAAL Du mußt es vergessen. *Küßt sie.*

SOPHIE Nicht ... nicht ... Weißt du, daß mich noch nie jemand so ...

BAAL Bist du unberührt? Komm! *Er führt sie zum Bett hinter. Sie setzen sich.* Siehst du! In der hölzernen Kammer lagen Kaskaden von Leibern: Aber jetzt will ich ein Gesicht. Nachts gehen wir hinaus. Wir legen uns unter die Pflanzen. Du bist eine Frau. Ich bin unrein geworden. Du mußt mich liebhaben, eine Zeitlang!

SOPHIE So bist du? ... Ich hab dich lieb.

BAAL *legt den Kopf an ihre Brust.* Jetzt ist Himmel über uns, und wir sind allein.

SOPHIE Aber du mußt still liegen.

BAAL Wie ein Kind!

SOPHIE *richtet sich auf.* Daheim meine Mutter: ich muß heim.

BAAL Ist sie alt?

SOPHIE Sie ist siebzig.

BAAL Dann ist sie das Böse gewohnt.

SOPHIE Wenn mich der Boden verschluckt? Wenn ich in eine Höhle geschleift werde am Abend und nie mehr komme?

BAAL Nie? *Stille.* Hast du Geschwister?

SOPHIE Ja. Sie brauchen mich.

BAAL Die Luft in der Kammer ist wie Milch. *Auf, am Fenster.* Die Weiden am Fluß tropfnaß, vom Regen struppig. *Faßt sie.* Du mußt bleiche Schenkel haben. *Dunkel.*

Ferdinand Bruckner
KRANKHEIT DER JUGEND
II. Akt, 6. Szene, leicht gekürzt
Marie/Petrell

Hinführung: Die im Titel des 1926 uraufgeführten Dreiakters diagnostizierte Krankheit erklärt sich aus dem Verfall der bürgerlichen Welt im Ersten Weltkrieg. Das Stück spielt im Wien von 1923 und zeigt, wie im Gefolge der Wirtschaftskrise ungezügelter Lebensgenuß, Zynismus und Haltlosigkeit auch in der akademischen Jugend um sich greifen und wie eine Infektion auch jene erfassen, die mit Mut, Daseinsbejahung und asketischem Fleiß berufliche Ausbildung und Leben zu meistern suchen.

Die szenenreiche Handlung führt in eine einfache Studenten-Pension, den zentralen Ort des Geschehens. Die Medizinstudentinnen Marie und Désiré haben allen Anfeindungen zum Trotz erfolgreich studiert; Marie, gerade promoviert, bereitet eine entsprechende kleine Feier vor; ihre Kommilitonin und Vertraute Désiré, nach einer exzessiven Liebesbeziehung durch den Betrug ihres Partners aus der Bahn geworfen, befindet sich mitten im Examen ... Aber auch auf Marie, die, wie es scheint, am Ziel ihrer Wünsche angelangt ist, wartet Niederschmetterndes. Sie wird von ihren Kommilitonen wegen ihrer Tüchtigkeit bewundert, da sie neben der Promotion nicht nur für sich, sondern auch für ihren Liebsten, den jungen Dichter Petrell, den Lebensunterhalt verdient. Petrell jedoch hat sich Maries zweijähriger Um- und Versorgung, die er offenbar zunehmend als Einengung und Abhängigkeit empfand, ohne klärenden Abschied entzogen. Sein Mut reicht nur dazu, dies Marie in einem Brief mitzuteilen. Marie, schon von der Art und Weise dieser Verabschiedung verletzt, ist vor allem getroffen, weil Petrell sich direkt unter die Fittiche einer anderen, der asketisch-zielstrebigen und schönen Kommilitonin Irene begeben hat. Als diese Petrell vergeblich drängt, sich persönlich von Marie loszusagen, sucht sie ihrerseits Marie auf, um die mißverständliche Konkurrenzsituation zu entschärfen und Marie ihre Freundschaft anzubieten; dabei wird sie das Opfer von Maries sich explosionsartig entladender Verletztheit und Eifersucht ... Marie wird tötlich und fesselt Irene mit ihren eigenen Haaren an ein Möbelstück, um den auf der Straße auf Irenes Rückkehr wartenden Petrell damit zu konfrontieren ...

Abends. Maries Zimmer. Im Zimmer Blumen

- MARIE Komm nur. (...) *Sie zwingt Petrell ins Zimmer.* Sie ist nicht mehr da. Sie hat so schön auf dich gewartet. Es dauerte ihr zu lang. *Lacht.*
- PETRELL Wo ist Irene?
- MARIE Es dauerte ihr zu lang. Warum versteckst du dich soweit? Setz dich.
- PETRELL *bleibt stehen* Was willst du?
- MARIE Dich sicher nicht mehr. Hab keine Angst.
- PETRELL Was willst du?
- MARIE Lieber lauf' ich die Straßen ab wie ein blödes Vieh, das nicht weiß, wem es gehört. Setz dich.
- PETRELL Wenn du ruhiger wirst.
- MARIE Ich bin ganz ruhig.
- PETRELL Ich kenne dich genau.
- MARIE Danke.
- PETRELL Wollen wir so auseinandergehn?
- MARIE Behalte deine weichen Töne für die andere.
- PETRELL Ich will es dir erklären.
- MARIE Wenn ich nur so mache, kehrst du überhaupt nicht mehr zu ihr zurück. Dich wickelt jede um den Finger.
- PETRELL Man kann mit dir nicht sprechen.
- MARIE Warum kann man mit mir nicht sprechen?
- PETRELL Du sprichst ja nicht.
- MARIE Ich singe vielleicht?
- PETRELL Du keuchst.
- MARIE *lacht.* Ich keuche?
- PETRELL Bildlich gesprochen.
- MARIE Sie hat eine Flöte im Mund. (...) Und ich keuche.
- PETRELL (...) Ich hab gemeint, daß du zu aufgereggt bist.
- MARIE Du hast gesagt, ich keuche.
- PETRELL (...) Wenn du es unbedingt willst.
- MARIE Wer sagt dir, daß ich etwas will?
- PETRELL Warum hast du mich dann heraufgeschleppt?
- MARIE (...) Damit du sie mit dir mitnimmst.
- PETRELL Sie war längst weg. (...)
- MARIE *lacht.* Sie war nicht weg. (...) Such, vielleicht findest du noch ein Stück von ihr (...).

- PETRELL Es ist besser, wir sehen uns ein anderes Mal!
- MARIE (...) Schnuppere, Mustang, schnuppere.
- PETRELL Ich hab genug. *Will gehn.*
- MARIE (...) *stößt ihn zum Schrank.* Augen auf. Siehst du noch nichts?
Triumphierend. Hier ist die rote Prärie. *Hebt ihm einige Haare Irenes entgegen.*
- PETRELL *erschrocken.* Was habt ihr hier getrieben?
- MARIE *lacht.* Indianer gespielt. (...) *Großes Lachen.* Ich hab sie skalpiert.
(...)
- PETRELL *umfaßt sie entsetzt.* Marie! (...) *Leise.* Was hast du aus ihr gemacht?
- MARIE *sieht ihn groß an*
- PETRELL Hast du sie -?
- MARIE *leise.* Laß mich los!
- PETRELL Bist du wahnsinnig geworden?
- MARIE Faß mich nicht wieder an!
- PETRELL Ich will wissen, was du aus ihr gemacht hast?
- MARIE (...) Wenn ich sie nun ermordet hätte?
- PETRELL Jetzt glaube ich es nicht mehr.
- MARIE (...) Eben noch hattest du diese Angst.
- PETRELL (...) Ich traue es dir nicht zu.
- MARIE Du könntest dich irren.
- PETRELL (...) Wo ist sie also?
- MARIE In der Küche liegt sie. (...) Ich habe sie erdrosselt! (...)
- PETRELL Du hast sie eingesperrt. (...)
- MARIE (...) Ich würde in die Küche gehn. Oder hast du Angst?
- PETRELL Es macht dir Freude, mich leiden zu sehen.
- MARIE *schlägt um.* Es ist ihr nichts geschehn.
- PETRELL Also, wo ist sie? (...) Zu Haus?
- MARIE Oder bei dir. Liebst du sie sehr?
- PETRELL Seid ihr zusammen hinunter?
- MARIE Ich hatte sie hier festgebunden, damit sie mich nicht zurückhält.
(...)
- PETRELL *verblüfft.* An den Haaren?
- MARIE *nickt.* Erzähl mir, wann du dich zum erstenmal in sie verliebt hast.
- PETRELL Eine solche Roheit.
- MARIE Verzeih mir. Liebst sie sehr?

- PETRELL Laß mich jetzt.
- MARIE Es tut dir weh? Kannst mir nicht verzeihn?
- PETRELL Jetzt gehe ich.
- MARIE (...) Küsse mich!
- PETRELL Jetzt muß ich gehn. (...) Ich hatte gleich gesagt, daß es ein Fehler war.
- MARIE Was war ein Fehler?
- PETRELL Leb wohl.
- MARIE Das ihr hergekommen seid? Das war ein Fehler. (...)
- PETRELL Eine solche Roheit hätte ich dir trotzdem nicht zugetraut.
(...) *Will gehn*
- MARIE *plötzlich*. So schlag mich doch!
- PETRELL Du bist nicht bei Vernunft.
- MARIE So schlag mich doch, wenn du mir nicht verzeihen kannst.
- PETRELL Soll uns das ganze Haus hören? (...)
- MARIE *aufser sich*. So schlag mich doch!
- PETRELL Schrei nicht.
- MARIE Was muß ich tun, damit du mich schlägst? Ich habe sie ja auch geschlagen. Ich habe sie an den Haaren festgebunden. (...)
- PETRELL *will die Tür erreichen*
- MARIE Hierbleiben. So macht man sich nicht aus dem Staub, wenn man eine Frau zwei Jahre lang geliebt hat. Oder war alles Schwindel.
- PETRELL Ich halte das nicht aus. *Öffnet die Tür*.
- MARIE *aufser sich*. Und mein Geld?
- PETRELL Dein Geld?
- MARIE Mein Geld. Oder hab ich dich nicht ausgehalten?
- PETRELL *schließt rasch die Tür*. Soll das ganze Haus es hören?
- MARIE Das ganze Haus soll es hören, daß du dich zwei Jahr lang von mir hast füttern lassen.
- PETRELL *blaß* Bist du irrsinnig?
- MARIE Jetzt verschlägt es ihm den Atem. Wer hat sich alles von mir kaufen lassen? Für wen hab ich bis in die späte Nacht Stunden gegeben, um ihm das Essen zu schaffen? Wem habe ich Anzüge und Bücher und Schuhe und Hemden und Socken gekauft?
- PETRELL Ich werde dir das Geld zurückerstatten.
- MARIE Du wirst mich schön aufsitzen lassen. Die behält ihr Geld für sich.
- PETRELL Ich verdiene selbst.

MARIE Und wer hat sich die Füße kaputt gelaufen, um eine Anstellung für dich zu finden?

PETRELL Ich leugne es ja nicht.

MARIE Und dich in ein Sanatorium geschickt, wegen eines Lungenleidens, das Literatur war.

PETRELL Die Situation wird peinlich.

MARIE Es wird ihm peinlich.

PETRELL So verhält man einen Dieb.

MARIE Bist kein Dieb?

PETRELL Marie.

MARIE Ob du kein Dieb bist?

PETRELL Du weißt nicht mehr, was du sprichst.

MARIE Ein Dieb bist du.

PETRELL Ich hab jetzt genug. *Geht zur Tür.*

MARIE So schlag mich doch, wenn du kein Dieb bist.

PETRELL (...) Man müßte dir kaltes Wasser über den Kopf gießen.

MARIE (...) *Klammert sich an ihn.* Ich lasse dich nicht los, eh du mich schlägst. (...).

PETRELL Du gehörst ins Tollhaus! *Ab.*

MARIE Schlag zu. Schlag zu. Schlag zu.

Albert Camus
DAS MIßVERSTÄNDNIS
Deutsch von Guido G. Meister
I. Akt, 5. Auftritt
Jan/Martha

Hinführung: Camus' existentialistisches Gleichnis von der Rückkehr des verlorenen Sohnes wurde 1944 in Paris uraufgeführt.

Mutter und Tochter betreiben in einer unwirtlichen, düsteren Gegend eine einsame Herberge. Der einzige Sohn hat vor zwanzig Jahren diesem tristen Leben den Rücken gekehrt und gilt als verschollen. Er ist in Übersee zu Wohlstand gekommen. Seit dem Tode des Vaters liegt alle Arbeit auf den Schultern der beiden Frauen, die nur eine Sehnsucht am Leben erhält: so bald als möglich diesem verhassten Leben zu entfliehen, in den warmen, lichterfüllten Süden zu ziehen, um am Meer ein glücklicheres Leben führen zu können. Um sich in den Besitz der dafür erforderlichen Mittel zu bringen, berauben und ermorden sie seit Jahren die Wohlhabenden unter ihren Gästen.

Der Sohn entsinnt sich seiner Herkunft und des Schicksals der in Armut zurückgelassenen Mutter und Schwester. Vom Wunsch getrieben, seinen Reichtum zum Wohle seiner nächsten Anverwandten zu verwenden, hat er beschlossen, allen besorgten Warnungen seiner ihn begleitenden Frau zum Trotz, sich unerkannt für eine kurze Zeit in der Herberge einzumieten, um aus nächster Nähe zu erkunden, was Mutter und Schwester benötigen und wie er ihr Leben am wirkungsvollsten verändern könnte ...

Mittag. Die Gaststube der Herberge. Sie ist hell, blank und aufgeräumt. Jan wartet. Martha tritt ein ...

JAN Guten Tag. Ich komme wegen des Zimmers.

MARTHA Ich weiß Bescheid. Es wird hergerichtet. Ich muß Sie in unser Register eintragen. *Sie holt das Buch und kehrt zurück.*

JAN Sie haben einen wunderlichen Knecht.

MARTHA Sie sind der erste, der uns sonnetwegen eine Bemerkung macht. (...) Ich muß Sie um Ihre Personalien bitten.

JAN Hasek, Karl.

MARTHA Karl, weiter nichts?

- JAN Weiter nichts.
- MARTHA Geburtsort? Alter?
- JAN Ich bin achtunddreißig Jahre alt.
- MARTHA Geboren in?
- JAN *zögernd*. In Böhmen.
- MARTHA Beruf?
- JAN Ohne.
- MARTHA Man muß sehr reich oder sehr arm sein, um ohne Beruf zu leben.
- JAN *lächelnd*. Ich bin nicht sehr arm und das freut mich aus mehr als einem Grund.
- MARTHA *In verändertem Ton*. Sind Sie Tscheche?
- JAN Natürlich
- MARTHA Wohnsitz?
- JAN Böhmen.
- MARTHA Kommen Sie von dort?
- JAN Nein, ich komme aus Afrika. *Sie scheint nicht zu verstehen*. Von jenseits des Meeres.
- MARTHA Ja, ja. *Pause*. Fahren Sie oft hinüber?
- JAN Ziemlich oft.
- MARTHA *sinnt einen Augenblick vor sich hin, dann nimmt sie sich zusammen* Reiseziel?
- JAN Ich weiß es nicht. Das hängt von vielen Dingen ab.
- MARTHA Wollen Sie sich hier niederlassen?
- JAN Je nachdem. (...)
- MARTHA Aber sie werden von niemandem erwartet?
- JAN Nein, grundsätzlich erwartet mich niemand.
- MARTHA Ich nehme an, daß sie Papiere haben.
- JAN Ja, Sie können sie sehen.
- MARTHA Nicht nötig. Es genügt, wenn ich angebe, ob es ein Pass oder eine Kennkarte ist.
- JAN *zögernd*. Ein Pass. Da ist er.
- MARTHA *nimmt den Pass zur Hand und setzt zum Lesen an, aber der alte Knecht erscheint unter der Tür*.
- MARTHA Nein. Ich habe dich nicht gerufen. *Er geht hinaus. Sie gibt Jan den Paß gleichsam zerstreut zurück, ohne ihn näher anzuschauen*. Wohnen Sie am Meer, wenn Sie drüben sind?