

DIE RATTEN

16+

von Gerhart Hauptmann



BEGLEITMATERIAL ZUM STÜCK

Es spielen:

Frau John	Elisabeth Heckel
Herr John, Maurerpolier	Jakob Kraze
Bruno Mechelke / Pastor Spitta	Denis Pöpping
Pauline Piperkarcka	Kinga Schmidt
Frau Direktor Hassenreuter	Birgit Berthold
Walburga Hassenreuter / Selma Knobbe	Nina Maria Wyss
Erich Spitta	Tolga Tavan
Alice Rüterbusch / Sidonie Knobbe	Mira Tscherne

Regie	Katrin Hentschel
Bühne + Kostüme	Dorothee Curio
Musik	Jan Tilman Schade
Dramaturgie	Eva Stöhr
Licht	Rainer Pagel
Ton- und Videotechnik	Jörg Wartenberg
Regieassistenz	Nathalie Knors
Soufflage	Franziska Fischer
Inspizienz	Maximilian Selka
Theaterpädagogik	Sarah Kramer
Technischer Direktor	Eddi Damer
Bühnenmeister	Henning Beckmann
Maske	Karla Steudel, Julia Habib, Annika Titzmann
Requisite	Sabine Bonin
Ankleiderei	Ute Seyer
Ausstattungsassistenz	Vanessa Maria Sgarra
Regiehospitantz	Rosalba Thea Salomon

Herstellung der Dekoration unter der Leitung von Jörg Heinemann in den Werkstätten der Stiftung Oper in Berlin – Bühnenservice / Herstellung der Kostüme durch die *Kostümmanufaktur Dreispitz* – Sebastian Thiele und Anja Gil Ricart und die Firma *Gewänder* / Maren Fink-Wegner

Die Aufführungsrechte liegen bei Felix Bloch Erben GmbH & Co. KG.

Foto- und Videoaufnahmen während der Vorstellung sind nicht gestattet.

Premierenklasse: Romain Rolland Gymnasium

Premiere: 22. September 2016

Prater

75 Minuten

INHALT

Begrüßung 4

Das Regieteam 5

Die Form der Inszenierung 7

Das naturalistische Drama 9

Eine Tragikomödie 11

Individuum und Gesellschaft 12

Anregungen für den Unterricht 15

Die Personage als Familienfoto 15

Zur Darstellung der Figuren 15

Geständnisse – Ein soziales Experiment 17

Weiterführende Literatur 21

Hinweise für den Theaterbesuch 23

Impressum 24

BEGRÜSSUNG

Liebe Leserinnen und Leser,

vor über 100 Jahren erlebte Gerhart Hauptmanns Berliner Tragikomödie „Die Ratten“ seine Uraufführung. Gerhart Hauptmann schuf damit ein Drama, das im Übergang zwischen Naturalismus und Expressionismus anzusiedeln und bis heute eines der populärsten Werke aus der Zeit ist. In Katrin Hentschels Inszenierung stellt sich das Regieteam die Frage, wie Hauptmanns Figuren im Berlin von 2016 zu situieren sind und was von seinen Grundfragen aktuell bleibt. Interessant für die konzeptuellen Überlegungen des Regieteam sind die persönlichen Wünsche und die Not der einzelnen Figuren. Was tut jeder Einzelne, um seine eigenen Ziele durchzusetzen? Wie verhält sich der Einzelne in der Geschichte und im Verhältnis zu den anderen Figuren? Dafür wurde der Erzählplot auf den Grundkonflikt um Frau John eingestrichen. Während ihr Mann auswärts in Hamburg arbeitet, bleibt die Maurerpoliersfrau Henriette John ungewollt kinderlos. Als sie das mittellose und hochschwängere Dienstmädchen Pauline Piperkarcka vor dem Selbstmord bewahrt, ergreift sie die Chance das fremde Kind zu kaufen und als ihr eigenes auszugeben. Den Folgen der Tat stellt sie sich bis zum Schluß nicht. In der Figurenkonzeption wurden einige Änderungen vorgenommen. So wird aus der Figur des Direktor Hassenreuter Frau Direktor Hassenreuter. Die Figuren Walburga Hassenreuter und Selma Knobbe sowie Alice Rüterbusch und Sidonie Knobbe und Bruno Mechelke und Pastor Spitta sind jeweils doppelt besetzt. Zudem war die

Setzung der ständigen Anwesenheit aller Figuren auf der Bühne von großer Bedeutung. Die Figuren sind somit einer ständigen Beobachtung ausgesetzt und erleben keinen Moment der Privatheit.

Das Material geht auf das Regieteam und die Form der Inszenierung ein. Zudem bietet es eine literaturgeschichtliche Einordnung in die Epoche des Naturalismus und seine literarischen und ästhetischen Neuerungen. Mit Georg Simmels Überlegungen zur philosophischen Unterscheidung von Individuum und Gesellschaft in der Zeit um 1900 wird der Grundstein der modernen Soziologie gelegt, was insbesondere für den Handlungsort der „Ratten“ – die Großstadt Berlin – von Bedeutung ist. Die theaterpädagogischen Übungen bieten Anregungen für die eigene theaterpraktische Auseinandersetzung mit der Inszenierung.

Für Fragen, Anregungen und Kritik wenden Sie sich bitte an mich unter eva.stoehr@parkaue.de. Für eine theaterpädagogische Begleitung wenden Sie sich bitte an die Theaterpädagogin Sarah Kramer unter sarah.kramer@parkaue.de.

Ich wünsche Ihnen einen sinnlichen und anregenden Theaterbesuch,

Eva Stöhr
Dramaturgin

DAS REGIETEAM

Die Regisseurin **Katrin Hentschel** studierte Schauspielregie an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“. Anschließend gründete sie die Theatergruppe HAMLETbüro Zwei e.V. und arbeitete als freie Regisseurin u.a. an den Produktionen „Hamlet“ im kleinen Wasserspeicher (1996) und „Maria Stuart“ in der Ruine des Palastes der Republik (2004). 1999 gewann ihre Inszenierung „Platonov“ von Anton Tschechow mit Studenten der HFF Potsdam den Ensemblepreis des Schauspielschultreffens. Von 1997 bis 2001 war sie als Assistentin, Regisseurin und Autorin bei zero film Berlin tätig. Dem folgten Arbeiten am Theater wie dem Staatsschauspiel Dresden und dem Jungen Theater Göttingen.

Von 2006 bis 2013 arbeitete Katrin Hentschel als freie Regisseurin und Dramaturgin für das Theater

Freiburg unter der Intendanz von Barbara Mundel. Hier inszenierte sie politische Themen wie zum Beispiel „Terroristinnen – Bagdad ’77“, ein Stück über die Frauen der RAF, oder „Karadicz-Guru“. Sie sorgte für eine spartenübergreifende Zusammenarbeit mit Puppenspielern. In Berlin war 2010 das Kleistschauspielsolo mit Puppenspiel „Penthesilea zu Haus“ im Neuen Museum Berlin zu erleben. In den letzten zwei Jahren war ihre Theaterarbeit vor allem geprägt durch Arbeiten für und mit Kindern.

Seit der Spielzeit 2014/15 ist Katrin Hentschel Oberspielleiterin des THEATER AN DER PARKAUE. Dort war sie für die folgenden Inszenierungen verantwortlich:

„Herr Fritz vom Geheimdienst“; „Die Weihnachtsgans Auguste“; „Böse Kinder“.



Szenenfoto mit Tolga Tavan, Nina Maria Wyss, Birgit Berthold, Kinga Schmidt, Denis Pöpping

Dorothee Curio wurde in Berlin geboren und studierte Bühnen- und Kostümbild an der Hochschule der Künste Berlin und an der University of Art and Design Helsinki.

Von 1998-2000 war sie Bühnenbildassistentin am Deutschen Schauspielhaus Hamburg, weitere Assistenzen u.a. bei den Salzburger Festspielen.

Seit 2000 arbeitet sie als freiberufliche Bühnen- und Kostümbildnerin.

2013 erhielt sie den Hein-Heckroth-Förderpreis für Bühnenbild, für den Anna Viebrock sie nominierte.

In die Künstlerresidenz des Goethe-Instituts Kyoto / Japan führte sie 2014 ein dreimonatiges Stipendium.

Als Bühnen- und Kostümbildnerin arbeitete sie u.a. am Schauspiel Stuttgart, am Theater Bremen, an der Opéra National de Paris, am Staatstheater Hannover, dem Residenztheater München, an der Volksbühne Berlin, am Schauspielhaus Bochum, am NT Gent, de Singel Antwerpen, Opéra La Monnaie Brüssel, der Veenfabriek Leiden, dem Schauspiel Köln und den Münchner Kammerspielen mit verschiedenen Regisseuren wie Christoph Marthaler, Anna Viebrock, Gianina Carunariu, Christiane Pohle, Johan Simons, Paul Koek und Jan Neumann.

Nach der Ausstattung für die „Räuber“, Regie: Kay Wuschek, ist „Die Ratten“ ihre zweite Arbeit am THEATER AN DER PARKAUE.

Jan Tilman Schade wurde 1963 in Bonn geboren und studierte Violoncello und Tonsatz an der ehemaligen HdK Berlin (1982-1986). Er war Mitglied verschiedener Rock- und Popgruppen, u.a. als Arrangeur und Cellist an mehreren CD-Produktionen der „Einstürzenden Neubauten“ beteiligt. Schade arbeitet als Arrangeur, Musiker, Darsteller für diverse Film-, Theater- und Kunstprojekte, darunter 30 Bühnenmusiken für Theaterproduktionen von Peter Carp, Hans Neuenfels, Peter Wittenberg u.v.a. im In- und Ausland.

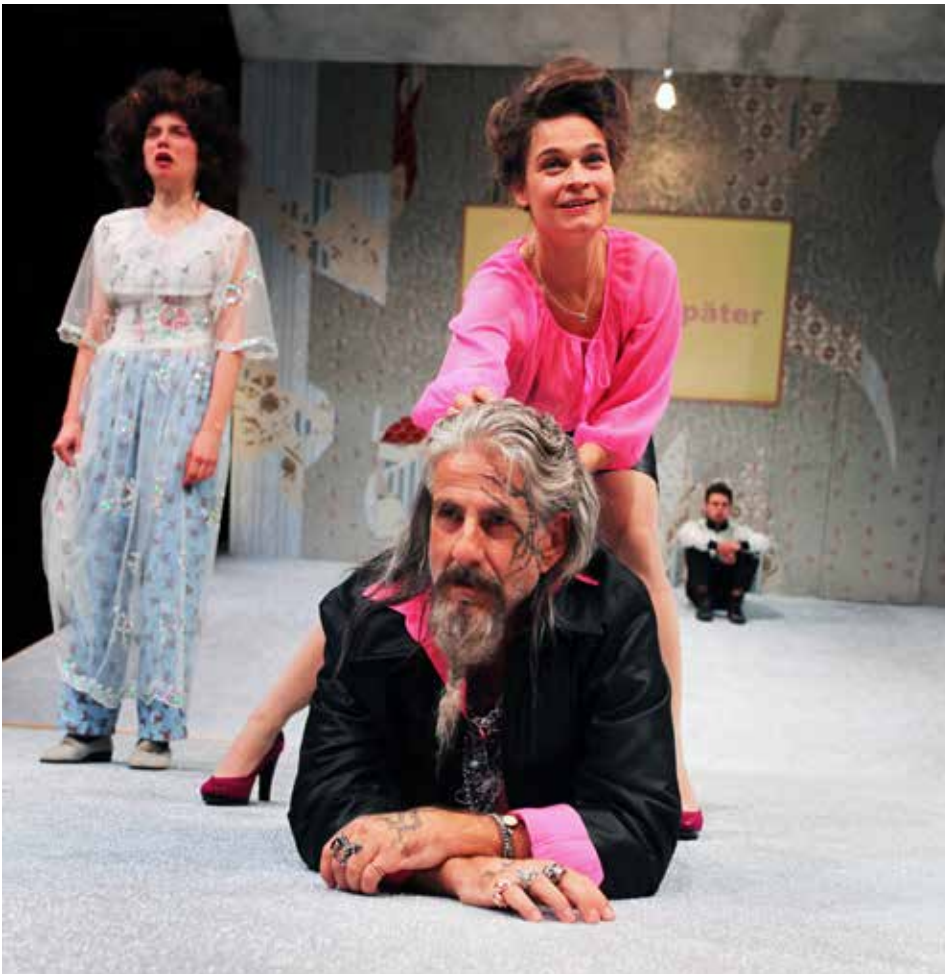


Szenenfoto mit
Jakob Kraze

DIE FORM DER INSZENIERUNG

Die Inszenierung „Die Ratten“ von Katrin Hentschel beginnt mit dem Aufgang aller Figuren auf die Bühne. Unter der elektronischen, geräusch-assoziierenden Musik von Jan Tilman Schade präsentieren sich die Schauspielerinnen und Schauspieler wie auf einem Laufsteg, um am Ende der Musik im hinteren Bühnenbereich aufgereiht Platz zu nehmen. Die Gruppe hockt sich hin und schaut in den Zuschauerraum. Bis sie plötzlich eine Figur aus ihrer Mitte verstößt, die nun auf dem vorderen Teil allein steht. Es ist Pauline Piperkarcka, das mittellose und hochschwängere Dienstmädchen. Unter der Beobachtung der Gruppe vollzieht sich nun die Verhandlung um ihr ungeborenes Kind mit Frau John. Dabei sprechen beide Schauspielerinnen und Schauspieler frontal nach vorn, ohne sich anzusehen. In der Inszenierung von Katrin Hentschel wird die Geschichte um das nicht leibliche Kind der Maurerpoliersgattin Henriette John zum Kriminalfall. Die Handlung ist stringent auf die Tragödie des Kinderkaufes, Kindertausches und des Mordes an Pauline Piperkarcka eingekürzt. Als einziger Fremdtext wurde der Monolog von Walburga Hassenreuter in der Szene mit Erich Spitta im 4. Akt eingefügt. Walburga emanzipiert sich mit diesem Text von ihrer Mutter sowie von ihrem Geliebten Spitta. Mit dem Text nach dem Essay von Heinz Helle, erschienen in der Anthologie „Wie wir leben wollen“, legt sie mögliche Handlungsoptionen ihrer Generation offen. Das Figurenpersonal beschränkt sich auf acht Schauspielerinnen und Schauspieler. Einige Rollen wurden hinsichtlich des Originals entscheidend verändert. Aus Herrn Doktor Hassenreuter wurde Frau Direktor Hassenreuter. Eine moderne Theaterdirektorin des 21. Jahrhunderts, für die ihre persönlichen Beziehungen, die gleiche Bedeutung bekommen, wie ihre beruflichen Überzeugungen. Für die Quaquaro-Szene zu Beginn des 4. Aktes ist das gesamte Schauspielensemble als Nachbargruppe im Gespräch mit Herrn John. Die schauspielerische Umsetzung folgt einer strengen Form. Alle Figuren verhandeln ihre Szenen und Konflikte nicht im Spiel zueinander, sondern frontal

in den Zuschauerraum hinein. Die einzelnen Akte sind durch eine immer wiederkehrende Zwischenmusik getrennt. Während dieser verharren die Figuren wie im Freeze, um sich erst am Ende aufzulösen und ihre Position zu wechseln. Ästhetisch ist die Inszenierung stark von der Setzung durch das Bühnenbild und den Kostümen geprägt. Die Ausstatterin Dorothee Curio hat für die beiden Hauptmannstücke „Vor Sonnenaufgang“ und „Die Ratten“ ein gemeinsames Bühnenbild geschaffen, das ein Zimmer zwar andeutet, so wie es die Handlung und Verortung in beiden Stücken suggeriert, gleiches jedoch verfremdet. So dient beiden Stücken als Grundbühnenraum ein in die Mitte der Bühne gesetztes aufgeklapptes Zimmer, das nur noch aus Boden und Hinterwand besteht. Bei „Die Ratten“ klafft in der Zimmerdecke ein riesiges Loch, durch das eine einzelne Glühbirne hängt. In der Hinterwand ist eine weiße Fläche eingelassen, die als Projektionsfläche dient, bis sie zum Schluß offen klafft. Vorder- und Hinterbühne sind getrennt und der hintere Teil des Zimmers ist mit einer Schräge versehen. Der Boden ist mit einem glitzernen Teppich ausgelegt und die Rückwand besteht aus verschiedenen Tapetenfetzen. Es gibt keine Requisiten. Links und rechts des Zimmers hängen Industrielampen. Somit verweist die Bühne auf kein bestimmtes Milieu, die Heruntergekommenheit der Figuren und ihrer Situation wird lediglich angedeutet, ohne fest in sie eingeschrieben zu sein. Vielmehr schafft sie einen Ort, der sozial neutral bleibt, durch die Schräge die Figuren aber wiederum in eine starke körperliche Konditionierung zwingt. Von der Schräge aus können sie sich gegenseitig belauern und überwachen. Gleichzeitig zwingt ihnen die Schräge eine unbequeme Körperhaltung auf. Sie rutschen, sie stolpern, sie drohen zu fallen. Während einige Figuren sie perfekt beherrschen, stellt sie für andere ein fast unüberwindbares Hindernis dar. Die Kostüme schaffen starke Typisierungen, die jedoch die sozialen Unterschiede der Figuren untereinander nivellieren. Eine höherrangige Stellung Einzelner ist durch das Äußere nicht mehr festzustellen. Sie schei-



*Szenefoto mit Nina Maria
Wyss, Elisabeth Heckel,
Jakob Kraze, Tolga Tavan*

nen dem heutigen Berliner Stadtleben entnommen und an einen gemeinsamen Ort versetzt. Damit wird eine grundsätzlich andere Herangehensweise an eine realistische Umsetzung gewählt, als sie noch Hauptmann mit seinen hyperrealistischen Regieanweisungen vorschwebte. Der Ansatz liegt weder in der Illustrierung eines Milieus und der Herausarbeitung eines bestimmten sozialen Status der Figuren, noch in der psychologischen Nachbildung der Konflikte der Figuren. Und schon gar nicht in der Abbildung irgendeiner vermeintlichen Realität. Diese Übertragbarkeit stellte schon Georg Simmel, ein Zeitgenosse Gerhart Hauptmanns in seinen Gedanken über die Schauspielkunst in Frage.

„...(...) es ist die Verwechslung der Versinnlichung

eines geistigen Gehalts mit seiner Verwirklichung. In diese Schicht jenseits des Sinnlichen aber führt uns der Schauspieler sowenig wie irgendein anderer Künstler, und nur dass er als lebendiger Mensch vor uns steht, verursacht das plumpe Missverständnis, dass das Drama, indem es vor uns versinnlicht wird, auch verwirklicht werde. So wenig die materielle Leinwand mit dem Farbeauftrag das malerische Kunstwerk ist, so wenig ist der Schauspieler als lebende Realität das schauspielerische Kunstwerk. In die besondere Bildart der Bühne soll der Inhalt überführt werden, nicht in die Wirklichkeit. Der Schauspieler als Wirklichkeit ist so wenig die künstlerische Bühnenfigur wie die Farbe das Bild ist.“

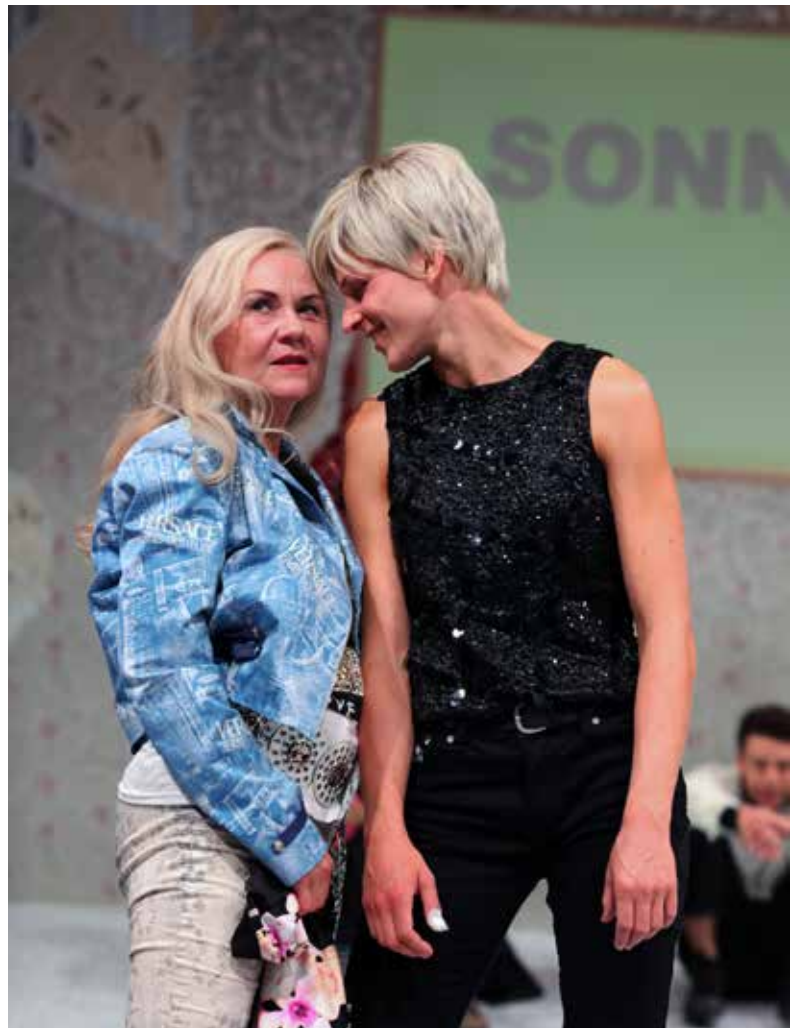
Der Schauspieler agiert also in dem speziellen

Bühnensetting und gestaltet seine Figur darin aus. Eine Übertragung auf die Wirklichkeit ist damit noch nicht gegeben. Das Spannende der Inszenierung von Katrin Hentschel liegt nun im Verhältnis der Figuren, die durch die räumliche Enge einander ausgesetzt sind. Durch die fast durchgängige Anwesenheit aller Figuren auf der Bühne, aus der die Einzelnen für ihre jeweiligen Szenen heraus-

treten oder aus ihr heraus agieren, erhöht sich für die anderen Figuren der soziale Druck. Sie sind einer ständigen Beobachtung ausgesetzt. Sie müssen sich permanent zueinander verhalten, ihren Platz innerhalb und außerhalb der Gruppe erkämpfen und behaupten und sich gleichzeitig als Individuen mit ihren Zielen durchsetzen.

DAS NATURALISTISCHE DRAMA

Das naturalistische Drama wählte seine Helden in den unteren Schichten der Gesellschaft. Es fand hier Menschen, deren Willenskraft ungebrochen war; die sich für eine Tat, zu der ihre Leidenschaft sie trieb, mit ihrem ganzen Wesen einsetzen konnten; die nichts Grundlegendes voneinander trennte: weder die Ichbezogenheit noch die Reflexion. Menschen, die ein Drama, mit seiner wesentlichen Beschränkung auf das je gegenwärtige zwischenmenschliche Geschehen, zu tragen vermochten. Dem sozialen Unterschied zwischen den unteren und oberen Schichten der Gesellschaft entsprach so der dramaturgische: Fähigkeit und Unfähigkeit zum Drama. Die naturalistische Parole, die wohlmeinend verkündete, das Drama sei nicht alleiniger Besitz des Bürgertums, verbarg die bittere Einsicht, dass das Bürgertum das Drama längst nicht mehr besaß. Es ging um die Rettung des Dramas. Da man sich der Krise des



*Szenenfoto mit Birgit Berthold
und Mira Tscherne*

bürgerlichen Dramas bewusst wurde (Hauptmann in Friedensfest [1890], Einsame Menschen [1891], Michael Kramer [1900] usw.), floh man aus der eigenen Zeit. Aber nicht in die Vergangenheit, sondern in die fremde Gegenwart. Indem man soziale Stufen hinunter stieg, entdeckte man Archaisches in der Gegenwart: man drehte am Zifferblatt des objektiven Geistes den Zeiger zurück – und wurde als Naturalist selbst so zum Modernen. Der Übergang des Dramas vom Adel an das Bürgertum im achtzehnten Jahrhundert entsprach dem geschichtlichen Prozess, die naturalistische Einbeziehung des Proletariats ins Drama um 1900 wollte ihm dagegen gerade ausweichen.

Das ist die historische Dialektik des naturalistischen Dramas. Es hat aber auch eine dramaturgische. Der soziale Abstand, der das Drama des Naturalismus erst ermöglicht, wird ihm als dramaturgischer zum Verhängnis. Daß man die Kategorie des Mitleids in den Mittelpunkt der Hauptmannschen Dichtung rücken konnte, spricht nicht gegen, sondern für die Behauptung, Hauptmann stehe vor seinen Geschöpfen als ihr Beobachter und nicht hinter ihnen, in ihnen. Denn Mitleiden setzt die Distanz, zu deren Aufhebung es wird, voraus. Der echte Dramatiker – wie dann der Zuschauer – steht aber in keinem Abstand von den dramatis personae: er ist mit ihnen eins oder ins Werk gar nicht einbezogen. Diese Identität von Dichter, Zuschauer und dramatis personae wird möglich, weil die Subjekte des Dramas allemal Projektionen des historischen Subjekts sind: sie stimmen mit dem Stand des Bewusstseins überein. In diesem Sinne ist jedes echte Drama Spiegel seiner Zeit, in seinen Gestalten spiegelt sich jene soziale Schicht, die gleichsam Avantgarde des objektiven Geistes bildet. (...) Im naturalistischen Drama, das dank den Anachronismen in der Gegenwart der Flucht in die Historie entgeht, spiegelt sich aber nicht das Bürgertum der Jahrhundertwende, auch nicht die Klasse, die ihm die Gestalten liefert, sondern eines betrachtet das andere: der bürgerliche Dichter und das Bürgertum als Publikum den Bauernstand und das Proletariat. (...)

Die Wiedergabe des Milieus ist nicht einfach aus dem naturalistischen Programm abzuleiten. Sie weist nicht nur auf die Intention des Dichters, sondern auch auf seinen Standort hin. Der Hintergrund handelnder Menschen, die Atmosphäre, in der sie sich bewegen, wird nur dem Dichter sichtbar, der vor ihnen steht oder sie als Fremder besucht: dem Epiker. Diese Relativierung des Dramas auf den Epiker, den es als naturalistisches voraussetzt, spiegelt sich in seinem Innern als Relativierung der Personen auf das Milieu, welches ihnen entfremdet erscheint. (...)

Die Handlung des naturalistischen Dramas gehört zumeist in die Gattung des *«fait divers»*. Das *«fait divers»* ist das seinem Boden entfremdete Geschehen, an sich interessant genug, um berichtet zu werden. Mit wem es geschieht, spielt deshalb keine Rolle; es ist wesentlich anonym. Die Angabe der Zeitungen, etwa: *«Pauline Piperkarcza, Dienstmädchen, 20 J., wohnhaft in Berlin-Nord»*, hat lediglich die Echtheit des *«fait divers»* zu bezeugen. Ein Rücklaufen der Handlung in die Innerlichkeit der Subjekte, die Objektivierung dieser Innerlichkeit in der Handlung (...) wird hier aus dem Wesen des *«fait divers»* heraus verhindert. Das *«fait divers»* kann deshalb nie ganz ins naturalistische Drama eingebaut werden. Es bildet in dessen Innern eine gleichsam geronnene Handlung, die sich mit den Charakteren und ihrer Umwelt nicht vollständig integrieren läßt. Die Dissoziation von Milieu, Charakter und Handlung im naturalistischen Drama, die Entfremdung, in der sie auftreten, vernichtet die Möglichkeit einer fugenlosen Vereinigung der Elemente zu einer absoluten Gesamtbewegung, wie sie das Drama erheischt. (...)

So steht die Dramatik des Naturalismus, in der die dramatische Form die historisch bedingte Krise zu überleben trachtet, durch den selben Abstand vom Bürgertum, der ihr die Rettung des Dramas ermöglicht, immer schon in Gefahr, selber ins Epische umzuschlagen.

Peter Szondi: Die Theorie des modernen Dramas, Frankfurt am Main 1963.

EINE TRAGIKOMÖDIE

Tragikomödie (lat. tragicomoedia; engl. tragicomedy; frz. tragi-comé die; ital. tragicommedia)

A. Definition. I. Merkmale.

Die Tragikomödie ist die Verbindung tragischer und komischer Elemente in einem Drama, deren wechselseitiger Bezug eine Kontrastwirkung hervorbringt, welche die Rezeption lenkt. Die Korrelation der strukturellen Merkmale (Handlungs- und Szenenfolge, Konzeption der dramatischen Personen) mit einem spezifischen Wirkungspotential (ernst vs. lustig) ist für die Zuordnung und Analyse der Tragikomödie leitend.

II. Struktur.

Als Mischform bleibt die Tragikomödie auf die kategorische Unterscheidung von Tragödie und Komödie bezogen, welche auf antike Autoritäten wie Aristoteles (‹Poetik›) und Cicero (‹De inventione›) zurückgeht und von Scaliger im 16. Jh. (‹Poetices libri septem›) kanonisch reformuliert wurde. Demnach schließen sich Tragödie und Komödie anhand von vier Kriterien (Handlung, Personen, Schluß und Stil) wechselseitig aus. Die Tragödie zeigt eine erhabene Handlung höher gestellter Personen in gehobener Sprache mit ernstem Ausgang und die Komödie alltägliche Händel niederer Personen in derb-lustiger Sprache mit positivem Schluß. In der Tragikomödie werden diese Merkmale sukzessiv, additiv oder integrativ kombiniert, wobei tragikomische Verfahren auch in Dramen Verwendung finden, die nicht explizit als Tragikomödie konzipiert und ausgewiesen sind.

III. Rhetorische Wirkung.

Der Wirkung der Tragikomödie entspricht eine ambivalente Rezeptionshaltung, welche von der ironischen Relativierung einzelner Ansichten oder Personen bis zur massiven Steigerung ins Absurde eine

Verunsicherung der Zuschauer auslösen kann. Die zweideutige Rezeption kann sich sowohl gegenüber einer dramatischen Person als auch gegenüber der Handlung geltend machen, indem eindeutige Unterscheidungen von hohem oder niederem Charakter bzw. ernster oder lustiger Handlung problematisch werden. So kann der Fehler eines tragischen Helden komische Züge annehmen und das Pathos der Figur konterkarieren oder die Zuschauer können Mitleid mit einer komischen Figur haben, wodurch ihre Komik tragische Züge annimmt.

Die Tragikomödie steht im Zusammenhang mit anderen dramatischen Mischformen wie Grotteske, Farce, Posse oder Melodram, wobei der Begriff von der Antike an zumeist unsystematisch als Sammelbegriff für jedwede Mischung komischer und tragischer Elemente in einem Drama verwendet wird. Erst im Laufe des 18. Jh. bekommt ein theoretisches Konzept der Tragikomödie Konturen, das im 19. Jh. elaboriert und programmatisch formuliert wird und über das 20. Jh. vielfältige Bezüge bis in die Gegenwart findet. Im Zentrum steht dabei ein spezifisches Wirkungspotential der Tragikomödie, das durch eine doppeldeutige Handlungs- und Figurenkonzeption oder die Stilmischung hervorgerufen wird. Diese prinzipiell dissonante Rezeption wird als adäquate sowohl ästhetisch als auch existentiell gekennzeichnete Einstellung gegenüber dem Dasein gerechtfertigt. Dabei wurde in der Forschung gelegentlich die Meinung vertreten, die Tragikomödie sei ein Übergangsphänomen, das immer dann wichtig werde, wenn tradierte ethisch-moralische Werte und Normen an Akzeptanz verlören und ästhetische Kategorien und Maßstäbe einer kritischen Revision unterzogen würden.

Jens Roselt: Tragikomödie. In: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Darmstadt: WBG 1992ff., Bd. 10 (2011), Sp. 1316–1326.



Szenenfoto mit Mira Tscherne, Jakob Kraze, Kinga Schmidt, Nina Maria Wyss, Birgit Berthold

INDIVIDUUM UND GESELLSCHAFT

Das eigentliche praktische Problem der Gesellschaft liegt in dem Verhältnis, das ihre Kräfte und Formen zu dem Eigenleben der Individuen besitzen. Mag die Gesellschaft an den Individuen oder noch außerhalb dieser existieren. Aber selbst wer ein eigentliches »Leben« nur den Individuen zuerkennt und das Leben der Gesellschaft mit dem ihrer einzelnen Mitglieder identifiziert, würde eine Vielheit tatsächlicher Konflikte nicht leugnen können. Einerseits,

weil die sozialen Elemente an den Individuen eben zu dem Sondergebilde »Gesellschaft« zusammenschließen und dieses eigene Träger und Organe gewinnt, die dem Einzelnen mit Forderungen und Exekutiven wie eine ihm fremde Partei gegenüber treten. Andererseits ist der Konflikt gerade durch das Einwohnen der Gesellschaft in dem Einzelnen nahegelegt. Denn die Fähigkeit des Menschen, sich selbst in Parteien zu zerlegen und irgendeinen Teil

seiner selbst als sein eigentliches Selbst zu empfinden, das mit andern Teilen kollidiert und um die Bestimmung seines Handelns kämpft – diese Fähigkeit setzt den Menschen, insoweit er sich als Sozialwesen fühlt, in ein oft gegensätzliches Verhältnis zu den durch seinen Gesellschaftscharakter nicht ergriffenen Impulsen und Interessen seines Ich: der Konflikt zwischen der Gesellschaft und dem Individuum setzt sich in das Individuum selbst als der Kampf seiner Wesenstelle fort. Der umfassendste und tiefstgreifende Zwist zwischen der Gesellschaft und dem Individuum scheint mir nicht auf einen einzelnen Interesseninhalt zu gehen, sondern auf die allgemeine Form des Einzellebens. Die Gesellschaft will eine Ganzheit und organische Einheit sein, so dass jedes ihrer Individuen nur ein Glied ist; in die spezielle Funktion, die es als solches zu üben hat, soll es womöglich seine gesamten Kräfte gießen, soll sich umformen, bis es ganz zum geeignetsten Träger dieser Funktion geworden ist. Allein gegen diese Rolle sträubt sich der Einheits- und Ganzheitstrieb, den das Individuum für sich allein hat. Es will in sich abgerundet sein und nicht nur die ganze Gesellschaft abrunden helfen, es will die Gesamtheit seiner Fähigkeiten entfalten, gleichviel, welche Verschiebungen unter ihnen das Interesse der Gesellschaft forderte. (...) Die Gesellschaft – und ihr Repräsentant im Einzelnen, das sozial-sittliche Gewissen – verlangt unzählige Male ein Spezialistentum, das nicht nur, wie hervorgehoben, die harmonische Totalität des Menschen unentwickelt lässt oder zerstört; sondern inhaltlich stellt jenes sich oft ebenso feindlich zu den Eigenschaften, die man die allgemein menschlichen zu nennen pflegt. (...) Die Gesellschaft ist eine der Formungen, in die die Menschheit die Inhalte ihres Lebens bringt; aber weder ist sie für diese alle wesentlich, noch ist sie die einzige, innerhalb deren die Entwicklung des Menschlichen sich vollzieht. Alle rein sachlichen Bedeutsamkeiten, an denen unsere Seele irgendwie teilhat, die logische Erkenntnis und die metaphysische Phantasie über die Dinge, die Schönheit des Daseins und sein Bild in der Selbstherrlichkeit der Kunst, das Reich der Religion und der Natur – alles dies, soweit es zu unserem Besitz wird, hat innerlich

und seinem Wesen nach mit »Gesellschaft« nicht das mindeste zu schaffen; die Menschheitswerte, die sich an unserem größeren oder geringeren Besitz innerhalb dieser idealen Welten messen, haben zu den sozialen Werten, mit denen sie sich freilich oft genug kreuzen, eine nur zufällige Beziehung. (...) Was uns mit der Menschheit als Ganzem verbindet und was wir als Beitrag zu ihrer Gesamtentwicklung leisten können: Religiöses und Wissenschaftliches, interfamiliäre und internationale Interessen, die ästhetische Vervollkommnung der Persönlichkeit und die rein sachliche, auf keinerlei »Nutzen« ausgehende Produktion – alles dies mag gelegentlich auch der Gesellschaft, in die wir historisch hineingewachsen sind, förderlich sein; prinzipiell aber ist es von weit über sie hinweggehenden Forderungen abhängig, die der Höherbildung und sachlichen Bereicherung des Typus Mensch dienen und sich bis zum Gegensatz gegen die spezielleren Ansprüche zuspitzen, wie sie von der Gruppe, die für uns »die Gesellschaft« ist, gestellt werden. In vielen andern Beziehungen aber drängt diese Gesellschaft auf ein Nivellement ihrer Mitglieder, innerhalb ihres engeren Kreises schafft sie einen Durchschnitt, über den mit individuellen Besonderheiten der Quantität und Qualität des Lebens hinauszustreben sie ihren Elementen auf das äußerste erschwert. Die Besonderung, die sie dem menschlich Allgemeinen entgegen fordert, verbietet sie gegenüber dem sozial Allgemeinen. So ist die Persönlichkeit von zwei Seiten her bedrängt: die Gesellschaft gibt ihr ein Maß, das sie weder in der Richtung des Allgemeineren, noch in der des Individuelleren überschreiten darf. (...)

Die Gruppe als solche ist niedrig und führungsbedürftig, weil die Individuen im ganzen nur die Allen gemeinsamen Seiten ihrer Persönlichkeit in sie hineingehen; welches immer die größeren, primitiveren, »untergeordneten« sind. Sobald also überhaupt gruppenmäßige Vereinigungen stattfinden, ist es zweckmäßig, dass die ganze Masse sich in der Form der Unterordnung unter Wenige organisiere. Das verhindert aber nicht, dass jeder einzelne aus dieser Masse für sich höhere, feinere Eigenschaften besitze. Nur sind diese individueller, gehen nach verschiedenen Seiten über den Gemeinbesitz hinaus und

helfen deshalb der Niedrigkeit derjenigen Qualitäten nicht auf, in denen sich alle mit Sicherheit begegnen. Aus diesem Verhältnis folgt, dass die Gruppe als Ganzes des Führers bedarf, es also nur viele Untergeordnete und nur wenig Übergeordnete geben kann, andererseits aber jeder einzelne aus der Gruppe höher qualifiziert bzw. öfter zu einer führenden Stellung »berufen« ist, als er als Gruppenelement realisieren kann. Auch in der sozialen Struktur geht es nach dem Grundsatz zu: Viele sind berufen, aber wenige sind auserwählt. Mit dieser Antinomie findet sich das ständische Prinzip und die jetzige Ordnung ab, indem sie Klassen pyramidenförmig mit immer geringerer Mitgliederzahl übereinander bauen und dadurch die Zahl der zu leitenden Stellungen »Qualifizierten« a priori einschränken. Da es bei Gleichberechtigung aller zu allen Stellen unmöglich wäre, je den berechtigten Anspruch zu erfüllen, so trifft die ständische und klassenmäßige Ordnung eine von vornherein beschränkende Auswahl, die sich gar nicht nach den Individuen richtet, sondern umgekehrt die Individuen präjudiziert.(...)

Er geht durch die ganze Neuzeit: das Individuum sucht nach sich selber, als ob es sich noch nicht hätte, und ist doch Sicher, an seinem Ich den einzig festen Punkt zu haben.(...)

Die beiden großen Prinzipien, die in der Wirtschaft des 19. Jahrhunderts untrennbar zusammenwirken: Konkurrenz und Arbeitsteilung – erscheinen so als die wirtschaftlichen Projizierungen der philosophischen Aspekte des sozialen Individuums oder diese umgekehrt als die Sublimierungen jener ökonomisch-realen Produktionsformen; oder, vielleicht richtiger und die Möglichkeit dieser doppelten



Szenenfoto mit Tolga Tavan, Jakob Kraze, Elisabeth Heckel, Nina Maria Wyss, Denis Pöpping, Kinga Schmidt

Verhältnisrichtungen begründend, entspringen sie gemeinsam einer jener tiefen Wandlungen der Geschichte, die wir nicht nach ihrem eigentlichen Wesen und Motiv, sondern nur nach den Erscheinungen erkennen können, die sie gleichsam in der Mischung mit den einzelnen, inhaltlich bestimmten Provinzen des Lebens ergeben.

Georg Simmel: Grundfragen der Soziologie Individuum und Gesellschaft, G. J. Göschen'sche Verlagshandlung GmbH (Berlin und Leipzig) 1917 (=Sammlung Göschen, Bd.101)

ANREGUNGEN FÜR DEN UNTERRICHT ZUR VOR-UND NACHBEREITUNG DES AUFFÜHRUNGSBESUCHES

Die Personage als Familienfoto

Um das Verhältnis der Figuren untereinander sichtbar zu machen, suchen die Schülerinnen und Schüler in einem ersten Schritt einen Satz aus dem Text heraus, der bedeutend für jede Figur ist. Der Satz kann ein direktes Zitat oder eine Aussage über sie sein.

Für die Übung sind die folgenden Figuren zu berücksichtigen: Frau John, Herr John (Maurerpolier), Bruno Mechelke, Pastor Spitta, Erich Spitta, Pauline Piperkarcka, Frau Direktor Hassenreuter, Walburga Hassenreuter, Selma Knobbe, Sidonie Knobbe, Alice Rüterbusch

In einem zweiten Schritt suchen sich die Schülerinnen und Schüler Körperhaltungen und Gesten, die repräsentativ für diese Sätze sind und stellen sich für ein „Familienfoto“ zusammen.

Bearbeiten Sie mit den Schülern und Schülerinnen folgende Fragen: Welche Figur befindet sich im Zentrum des Bildes? Stehen alle Figuren oder sitzen sie? Wer blickt in welche Richtung? Wie nah bzw. fern sind die Abstände zwischen den Figuren? Was erzählt das Bild über diese Familie? Welche Beziehung haben die einzelnen untereinander?

Der Erzählplot wurde in dieser Inszenierung um den Grundkonflikt um Frau John eingestrichen. Stellen Sie in einem dritten Schritt die Figur der Frau John in das Zentrum des Bildes. In welcher Beziehung stehen die Einzelnen zu ihr. Was tut jeder Einzelne, um seine persönlichen Ziele durchzusetzen?

Sie können mehrere Varianten für das Foto ausprobieren.

Zur Darstellung der Figuren

1.) In der Inszenierung treten die Figuren in den meisten Fällen an die Zuschauerrampe. Der Text erhält eine klare Richtung. Die Gänge sind gesetzt und zielgerichtet. Um diese Spielweise mit Ihren Schülern und Schülerinnen zu erforschen, nutzen Sie die folgende Übung. Teilen Sie die Gruppe in Ausführende und in Beobachter ein. Die Ausführenden suchen ein Zitat aus Übung 1 aus und lernen dieses auswendig. Alle ausführenden Personen laufen durcheinander, zunächst ziellos. Die Beobachter sitzen an den Rändern und schauen aufmerksam zu. Geben Sie nun die Aufgabe die Zitate laut auszusprechen, so dass in der Bewegung ein Klangteppich entsteht.

1. Geben Sie den Ausführenden die Aufgabe, einen Punkt im Raum zu fixieren. Mit jedem neuen Gang wird der fixierte Punkt ohne Umwege angesteuert. Dort angekommen, wird der Satz laut ausgesprochen. Danach direkt ein neuer Punkt fixiert.
2. Die Gruppe bewegt sich nur in rechtwinkligen Mustern. Es dürfen keine Schlangenlinien entstehen. Die Aufgabe einen Haltepunkt zu fixieren (siehe 1), wird beibehalten.
3. Begegnen sich zwei Personen, halten diese an und sagen den Text in Form eines Dialogs auf, auch wenn die Texte nicht zusammenpassen.
4. Fragen an die Beobachter: Wie verändert die Bewegung die Aussage der Zitate? Welchen Eindruck machen die Dialoge? Welche Raumaufstellungen könnte man noch ausprobieren?

2.) Kostüme

Dorothee Curio entwarf die Kostüme, sowie das Bühnenbild für die Inszenierung „Die Ratten“. Im Sinne des Regiekonzeptes setzte auch Dorothee Curio sich mit der Ästhetik ihrer Kostüme zum Ziel, einen Aktualitätsbezug zum heutigen Berlin herzustellen.

Befragen Sie die Schülerinnen und Schüler nach ihren Eindrücken bezüglich der Kostüme der Inszenierung. Welche Merkmale der Figuren wurden durch das Kostüm hervorgehoben? Welche Figur ist besonders aufgefallen? Diskutieren Sie mit den Schülerinnen und Schülern mögliche Hintergründe für die Ästhetik der Kostüme.



*Szenenfoto mit
Denis Pöpping,
Elisabeth Heckel*

Geständnisse – Ein soziales Experiment

In „Die Ratten“ spielt das Thema Individuum und Gesellschaft eine wichtige Rolle. Die Figuren werden durch die ständige Anwesenheit aller Anderen unter Druck gesetzt. Keine Aussage, keine Entscheidung bleibt im Verborgenen. Der Konflikt setzt sich im Individuum fort, der Kampf jeder einzelnen Figur, die eigenen Wünsche und Träume durchzusetzen, bringt sie dazu mit Anderen in Beziehung zu treten. Die Zielsetzungen der Figuren und ihr Streben nach Veränderung und die damit verbundenen Konflikte sind Antrieb für den Erzählplot. Sie stehen in Ihrer Widersprüchlichkeit, ihrer Art sich selbst zu beschwichtigen und das eigene Gewissen zu beruhigen für das sozial-sittliche Gewissen der Gesellschaft. Es stellt sich die Frage, inwieweit diese Konflikte aktuell sind? Welche Relevanz und welche Konsequenz hat der individuelle Konflikt jedes Einzelnen für unsere Gesellschaft, ist dieser Konflikt durch eine Offenbarung und somit eine Verallgemeinerung zu entschärfen?

Klären Sie zunächst den Grundkonflikt der einzelnen Figuren.

Was treibt jeden Einzelnen an? Was sind die Ziele der einzelnen Figuren?

Welche Wünsche und welchen Konflikt machen sie mit sich selbst aus?

Nachdem Sie diese Fragen für die Figuren des Stückes geklärt haben, gehen die Schülerinnen und Schüler in das Selbstexperiment.

1. Bitten Sie die Schülerinnen und Schüler, sich etwas Zeit zum Nachdenken zu nehmen. Stellen Sie die folgenden Fragen in den Raum, ohne eine laute Antwort zu erwarten: Was beschäftigt dich gerade am meisten und warum? Gibt es etwas für das du ein schlechtes Gewissen hast, weil du dich verantwortlich fühlst? Gibt es etwas, was dich schon sehr lange umtreibt? Die Schülerinnen und Schüler schreiben ihr Geständnis anonym auf einen Zettel und legen dieses in eine Box oder eine Schachtel. Anschließend wird eine Person aus der Klasse bestimmt, welche die Geständnisse auf einen Computer überträgt, um damit das Schriftbild zu vereinheitlichen. Anschließend werden alle Zettel auf dem Boden verteilt, angeschaut und in Themengruppen zusammengelegt. Die Klasse teilt sich in Kleingruppen ein. Jede Gruppe bekommt eine Geständnisgruppe zugeteilt. Im Folgenden haben die Schülerinnen und Schüler die Aufgabe, das schlechte Gewissen, welches in der Aussage steckt mit Argumenten zu beschwichtigen und diese vor der Klasse zu vertreten, auch wenn sie eindeutig nicht der gleichen Meinung sind und ein schlechtes Gewissen, im Falle des Geständnisses für angemessen halten.
2. Tauschen sie sich im Anschluss darüber aus, ob die Geständnisse ähnliche Themen wie die der Ratten streifen. Gibt es Überschneidungen oder Argumente der Beschwichtigung, die im Verlauf der Übung oft genannt wurden und auch in den Ratten eine Rolle spielen? Was wären die Geständnisse der Figuren aus den Ratten und wie könnte man diese beschwichtigen?

Lesen Sie mit Ihren Schülern und Schülerinnen die folgende Szene aus den Ratten:

ERSTER AKT

Bruno, Frau John, Piperkarcka

FRAU JOHN: Na ja doch! Freilich! Ich sag't ja, Pauline.

DIE PIPERKARCKA: Nu ja. Ick will nu also Schlachtensee oder Halensee. Muss jehn un muss nachsehn, ob ick ihm treffe!

FRAU JOHN: Pauline! Um Jottes willen, bloß det nich! Det nich, um keenen Preis von de Welt. Det macht Skandal, kost Geld und bringt nischt. Wat woll'n Se woll, und so Se noch in den Zustande sind, dem schlechten Halunken noch weiter nachloofen?

DIE PIPERKARCKA: Denn soll meine Wirtin heute soll warten umsonst verjeblich auf mir. Ick spring im Landwehrkanal und versaufe.

FRAU JOHN: Pauline! Warum denn? Warum denn, Pauline? Jeben Se Obacht, heeren Se jetzt bloß um Jottes willen 'n janz 'n einziges ... bloß ma 'n janzten kleenen Oojenblick uff mir, und passen Se dadruff uff, wat ick Ihn vorstelle! Det wissen Se doch, ick hab et Ihn doch bei de Normaluhr, wo ick an Alexanderplatz aus den Marchthalle bin jekomm, jleich anjesehn und hab et Ihn uff'n Kopp druff jesacht. Wat hab ick gesacht? Jeld, hab ick Ihn uff'n Kopp druff jefragt, Jeld, kleenet Aas, er will nischt wissen! Det jeh hier vielen, det jeh hier allen, det jeh hier vielen Millionen Mächens so! Und denn hab ick jesacht ... wat hab ick gesacht? Komm, hab ick jesacht, ick will dir helfen.

DIE PIPERKARCKA: Zu Hause darf ick mir nur janz natürlich nich blicken lassen, wie ick verändert bin. Mutter schreit doch auf'n ersten Blick! Vater haut mir Kopf an die Wand und schmeißt mir Straße. Jeld hab ick nu ebenfalls ooch weiter nu weiter keens nich, als wie Stücker zwei Joldstücke.

FRAU JOHN: Freilein, mein Mann ist Maurerpolier. Freilein, wenn Se bloß wollten Obacht jebn ... jebn Se doch um Jottes willen Obacht, wat ick Ihn for Vorschläge unterbreiten tu.

Freilein, denn is doch uns beede jeholfen. Ihn is jeholfen und so desselbjenleichen ooch mir. Außerdem ist Pauln, wat mein Mann is, jeholfen, wo sterbensjerne een Kindeken will, weil det uns doch unser eenziget, unser Adalbertchen, jestorben is. Ihr Kind hat et jut wie'n eejnet Kind. Denn kenn Se jehn Ihrem Schatz wieder uffsuchen, kenn wieder in'n Dienst, kenn wieder bei Ihre Eltern jehn, det Kind hat es jut und keen Mensch uff die janze Welt nicht braucht wat von wissen.

DIE PIPERKARCKA: I jrade! Ick stürze mir Landwehrkanal! Ick schreibe Zettel, ick lasse Zettel in mein Jackett zurück: Du hast mit deine verfluchte Schlechtigkeit deine Pauline ins Wasser jetrieben! Dann setze vollen Namen Alois Theophil Brunner, Instrumentenmacher, zu. Denn soll er sehn, wie er mit sein Mord auf Jewissen man meinswegen fertig wird.

Auftritt Bruno.

FRAU JOHN: Warten Se, Freilein, ick muss erst uffschließen!

FRAU JOHN: Ick komme jleich, Bruno. Wat wiste denn?

BRUNO: Ick denke, ick soll hier Fallen uffstellen.

FRAU JOHN: *(zur Piperkarcka, die durch Brunos Erscheinung angstvoll gebannt ist)* Et is bloß mein Bruder, bleiben Se man! *(zu Bruno)* Junge, wie siehst du bloß wieder aus? Det Freilein muss sich ja von dich Angst kriejen.

BRUNO: Schuberle buberle, ick bin 'n Jespenst.

FRAU JOHN: Mach uff'n Boden und stell deine Mausefallen!

BRUNO: Jawohl, det is ooch man wieder so'n Jeschäft zum Vahungern. Wenn ick mit Streichhölzer handeln du, dann ha ick wahrhaftig mehr Pinke von.

DIE PIPERKARCKA: Atje, Frau John.

FRAU JOHN: Wiste woll jehn und wist mir in Frieden lassen!

BRUNO: Hab dir man nich. Ick jeh ja schon.

FRAU JOHN: Pauline, also wenn et geboren is, nehm ick det Kind, Det kleene Wurm soll es madich jut haben, et jeht, et jeht, sach ick Ihn! Und weder'n Doktor noch Polizei noch Ihre Wirtin merkt wat von. – Und denn kriejen Se erst ma hundertunddreiundzwanzig Mark, wat ick mir von det Reinmachen hier bei Frau Direktor Hassenreuter abjespart habe, ausjezahlt.

DIE PIPERKARCKA: Denn lieber bei die Jeburt erwürgen! Verkaufen nich!

FRAU JOHN: Wer redet denn von verkoofen, Pauline?

DIE PIPERKARCKA: Wat hab ick Oktober vorijen Jahr bis heutijen Tag for Himmelsangst ausgestanden. Bräutijam steßt mir fort! Mietsfrau steßt mir fort. Schlafbodenstelle is mir jekindigt. Wat du ick denn, dass man mir so verachtet und von die Leute verflucht un ausstoßen muss?

FRAU JOHN: Det sach ick ja, det kommt, weil der Deibel unsern Herrn Christus Heiland noch immer lieber is.

BRUNO: (*sagt in eigentümlicher Weise, scharf, aber wie nebenbei*) Lampen!

DIE PIPERKARCKA: Der Mensch erschrickt mir. Lassen mir fort!

FRAU JOHN: (*geht heftig auf Bruno los*) Willst du woll jehn, wo de hinjeheerst! Ick ha dir jesacht, ick wer dir rufen.

BRUNO: (*wie vorher*) Na Jette, ick ha doch bloß Lampen jesacht.

FRAU JOHN: Biste verrickt? Wat heeßt denn det: Lampen?

BRUNO: Na, klinktet denn nich an de Einjangstir?

FRAU JOHN: (*erschrickt, horcht*) Pst, Freilein! Halt! Warten Se man noch 'n Oojenblick!

FRAU JOHN: Ick heer nischt.

BRUNO: Da schaff da man bessere Lauscha an!

FRAU JOHN: Det wär in des janze Vierteljahr det erstema, det die Frau Direktor kommt, wenn Sonntag is.

BRUNO: Wenn die Theatertussi kommt, kann se mir meinswejen jleich angaschieren.

FRAU JOHN: (*heftig*) Quatsch nich!

DIE PIPERKARCKA: (*erschrocken, stark beunruhigt*) Josef Maria, wo bin ick denn?

FRAU JOHN: Freilein, jehn Se man zwee Minuten, sein so jut, hier uff'n Oberboden! 's kommt eener, kann sind, der bloß wat wissen will.

BRUNO: Wat wiste denn mit die barmherzige Schwester?

FRAU JOHN: Det jeht dir nischt an, verstehste mich? Det soll dir Pomade sind.

BRUNO: Danke Komma, denn kann ick woll abtippen.

FRAU JOHN: Lump, weeßt du woll, wat du mir schuldig bist?

BRUNO: (*pomadig*) Wat regste dir denn uff? Wo stoß ick dir denn? Wat wiste?

FRAU JOHN: Hier jeblieben und nich von de Stelle! oder du krist, und wenn det de jaulst wie 'n kleener Hund, kriste nimmermehr, wenn't bloß'n fennig is, kriste de von mich! Bruno, du jehst uff schlechte Weeje. Unser Vater hat oft zu mich jesacht, wo du schon mit fünf, sechs Jahre alt schlechte Dinge jetrieben hast, det ick dir sollte loofen lassen. Und mein Mann, wo richtig un ordentlich is ... vor so'n juten Mann darfst du dir nich blicken lassen.

BRUNO: Jewiss doch, det weeß ick ja allens, Jette! wat wiste? Von wejen de Ratten brauchst du mir nich. Du wist bloß wat mit die Dohle vertussen.

FRAU JOHN: Verrat du een eenzijet kleenet Sterbenswort, denn mach ick dir kalt. Denn bist du 'ne Leiche!

a. Bitten Sie die Schülerinnen und Schüler um eine szenische Darstellung der Situation in eigenen Worten.

b. Lassen Sie die Schülerinnen und Schüler die Szene wiederholen und geben Sie verschiedene Gefühle und Verhaltensweisen für die drei Figuren als Spielaufgabe in die Gruppe. Zum Beispiel traurig, wütend, fröhlich, enttäuscht oder entsetzt und reflektieren Sie, wie sich die Szene verändert.

c. In der Inszenierung von Katrin Hentschel sprechen die Figuren nie zueinander. Lassen sie die Szene zum wiederholten Mal spielen, diesmal mit dem Spielauftrag konsequent aneinander vorbei zu sprechen. Worin besteht der Unterschied für den Zuschauer?



*Szenefoto mit
Kinga Schmidt,
Elisabeth Heckel,
Nina Maria Wyss*

WEITERFÜHRENDE LITERATUR

Verfilmungen:

Robert Siodmak „Die Ratten“, 1955

Sekundärliteratur:

- Bucquet-Radczewski, Jutta: Die neuklassische Tragödie bei Paul Ernst (1900-1910). Königshausen & Neumann, Würzburg 1993.
- Demps, Dr. sc. Laurenz: Historisches Berlin-Lexikon. 75 Folgen aus der veröffentlichten Serie der „BZ am Abend“. Berliner Verlag, Berlin 1987.
- Drews, Jörg: Dichter beschimpfen Dichter. Die ultimative Sammlung aller Kollegenschelten. Reclam, Leipzig 1994.
- Eder, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Schüren, Marburg 2014.
- Freydank, Ruth (Hg.): Theater als Geschäft. Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende. Publikation des Stadtmuseums Berlin, Stiftung des öffentlichen Rechts. Edition Hentrich, Berlin 1995.
- Haida, Peter: Klett Lektürehilfen. Gerhart Hauptmann „Die Ratten“. Reclam, Stuttgart 2009.
- Meyer, Theo (Hg.): Theorie des Naturalismus. Klett, Stuttgart 1986.
- Georg Simmel: „Zur Philosophie des Schauspielers“ in: ex: Der Morgen. Wochenschrift für deutsche Kultur, begründet und hrsg. von Werner Sombart, zusammen mit Richard Strauss, Georg Brandes und Richard Muther unter Mitwirkung von Hugo von Hofmannsthal, 2. Jg., No. 51/52 vom 18. Dezember 1908, S. 1685-1689 (Berlin)
- Berlin um 1900, Geo Epoche
- <http://www.geo.de/magazine/geo-epoche/10369-rtkl-sozialgeschichte-berlin-um-1900>
- Schutte, Jürgen / Sprengel, Peter (Hrsg.):
- Die Berliner Moderne 1885-1914.

HINWEISE FÜR DEN THEATERBESUCH

Liebe Lehrerin, lieber Lehrer,

viele Kinder und Jugendliche besuchen zum ersten Mal ein Theater. Daher empfehlen wir Ihnen, sich im Vorfeld mit Ihren Schülerinnen und Schülern die besondere Situation zu vergegenwärtigen: Das Theater ist ein Ort der Kunst. Hier kommen wir aus dem Alltag in einer anderen Wirklichkeit an. Die Welt und in ihr der Mensch mit seinen Fragen, Sehnsüchten, Ängsten, Widersprüchen wird auf dem Theater mit künstlerischen Mitteln dargestellt und bietet Raum für unzählige unterschiedliche Erfahrungen. Jede Zuschauerin, jeder Zuschauer wird das Theater mit anderen Eindrücken und Erlebnissen verlassen: mit den eigenen. Sie unterscheiden sich von den Erfahrungen, die die Nachbarn gemacht haben.

Im Theater spielen meistens Schauspieler. Manchmal sind es auch Puppenspieler mit ihren Puppen und Objekten oder auch Tänzer, Musiker und Sänger. Aber alle verschiedenen Theaterformen haben eins gemeinsam: Sie finden alle im Jetzt, im Augenblick, live statt und immer in Interaktion mit dem Publikum. Ohne Publikum findet kein Theater statt. Besonders Kinder verstehen das Theater als Kommunikationsort und nehmen an dieser Kommunikation teil. Sie sprechen mit, werfen Reaktionen spontan, laut und sofort ein, machen Kommentare, lachen oder erschrecken sich, sie setzen sich zu dem, was sie sehen, in Beziehung. Die meisten Reaktionen der jungen Zuschauer sind keine bewusste Störung. Über viele dieser Reaktionen freuen wir uns, sie müssen durch Sie nicht unterbunden werden. Manche Reaktionen aber offenbaren, dass die Zuschauer nicht realisieren, dass die Schauspieler live für ihr Publikum spielen. Dann können sie auch beleidigend werden. Hier benötigen wir Ihre Unterstützung, denn für die Schauspieler ist es schwer, aus ihrer Rolle herauszutreten und die Aufführung zu unterbrechen.

Wir möchten Ihnen für den Theaterbesuch mit Ihrer Klasse noch einige Hinweise mit auf den Weg geben, damit die Vorstellung für alle Beteiligten auf der Bühne und im Saal zu einem einmaligen und schönen Theatererlebnis wird:

1. Wir bitten Sie, rechtzeitig im Theater einzutreffen, so dass jeder in Ruhe Jacke und Tasche an der Garderobe abgeben kann. Unsere Garderobe wird während der Dauer der Vorstellung beaufsichtigt und ist im Eintrittspreis enthalten.
2. In unseren Programmzetteln lässt sich nachlesen, wie lange ein Stück dauert und ob es eine Pause gibt. Wenn möglich bitten wir darum, Toilettengänge während der Vorstellung zu vermeiden.
3. Es ist nicht gestattet, während der Vorstellung zu essen, zu trinken, Musik zu hören und das Handy zu benutzen, außer das Publikum wird explizit dazu aufgefordert. Mobilfunktelefone und mp3-Player müssen vollständig ausgeschaltet sein. Während der Vorstellung darf weder telefoniert noch gesimst oder fotografiert werden.
4. Der Applaus am Ende einer Vorstellung ist eine Anerkennung der Arbeit der Schauspieler und des gesamten Teams unabhängig vom Urteil über die Inszenierung. Wir bitten Sie, erst nach dem Ende des Applauses den Saal zu verlassen.

Unser Einlasspersonal, die ARTIS GmbH, steht den Zuschauern als organisatorischer Ansprechpartner am Tag der Vorstellung zur Verfügung.

Wir sind an den Erfahrungen des Publikums mit den Inszenierungen interessiert. Für Gespräche stehen wir zur Verfügung. Bitte wenden Sie sich direkt an die stückbetreuende Dramaturgin oder Theaterpädagogin.

Wir freuen uns auf Ihren Besuch.

Ihr THEATER AN DER PARKAUE



IMPRESSUM
Spielzeit 2016/2017

THEATER AN DER PARKAUE
Junges Staatstheater Berlin
Parkaue 29
10367 Berlin
Tel. 030 - 55 77 52 -0
www.parkaue.de

Intendant: Kay Wuschek

Redaktion: Eva Stöhr, Sarah Kramer
Gestaltung: pp030 -
Produktionsbüro Heike Praetor
Fotos: Christian Brachwitz
Titelfoto mit Denis Pöpping, Mira
Tscherne, Nina Maria Wyss, Birgit
Berthold, Elisabeth Heckel, Jakob
Kraze, Kinga Schmidt, Tolga Tavan
Abschlussfoto mit Elisabeth Heckel
und Kinga Schmidt

Kontakt Theaterpädagogik:
Sarah Kramer
030 - 44 35 18 296
tp@parkaue.de

