
KÖNIGS ERLÄUTERUNGEN

Band 284

Gerhart Hauptmann, **DIE RATTEN**

von Rüdiger Bernhardt

PRÜFUNGSAUFGABEN MIT MUSTERLÖSUNGEN

In Ergänzung zu den Aufgaben im Buch (Kapitel 6) finden Sie hier zwei weitere Aufgaben mit Musterlösungen. Die Zahl der Sternchen bezeichnet das Anforderungsniveau der jeweiligen Aufgabe.

Aufgabe 5 *

Erläutern Sie den Symbolcharakter der Mietskaserne.

ERLÄUTERUNG

Mögliche Lösung in knapper Fassung:

Das Thema der Mietskaserne und der in ihr vorhandenen sozialen Gegensätze gehörte zu jenen großen Themen, die der Naturalismus in die Literatur eingebracht hatte: Die Industrialisierung des ausgehenden 19. Jahrhunderts drängte die Proletarier in die wuchernden Mietskasernen, wo sie ein dürftiges, dunkles Leben fristeten. Gegensätzliche Handlungsräume als dramaturgische Maßnahme, um unterschiedliche Lebensweisen ausstellen zu können, hatte Hauptmann in einem der erfolgreichsten Stücke seiner Frühzeit kennengelernt, in Hermann Sudermanns *Die Ehre* (UA 1889), das wie sein *Vor Sonnenaufgang*, (UA 1889) und später *Die Ratten* (UA 1911) im Berliner Lessing-Theater uraufgeführt worden war. Sudermanns Stück, das heute fast vergessen ist, war damals weit erfolgreicher als das Hauptmanns: 151 deutsche Bühnen folgten der ersten Inszenierung, die mehr als hundertmal vor ausverkauftem Hause gespielt wurde. Ein Feuilleton, in dem über *Die Ehre* gesprochen wurde, hatte Hauptmann sogar in sein Notizbuch geklebt.

Das Stück *Die Ehre* spielt in einem Vorder- und einem Hinterhaus des Westens („Fabrik-Etablissement“ in Charlottenburg); durch Schuld und Sühne sind die beiden Häuser und zwei Familien miteinander verstrickt. Aber während noch die Vergangenheit nachwirkt, häuft sich neue Schuld in der Gegenwart an. Eine Nachbarin bringt die daraus entstehende Gefahr, unter Verwendung der späteren Hauptmann'schen Metapher, auf den Punkt: „Jede Ratze (Ratte, R. B.) hat'n Kopp und'n Schwanz, und der Ratzenschwanz ist mehrschendeels voll Jift.“ Mehrfach wird „Ratte“ im Text verwendet.

In den Häusern Sudermanns und Hauptmanns fehlen moralische Hemmungen. Der Schluss beider Stücke ist unterschiedlich: Aus dem ursprünglich tragisch angelegten Ende bei Sudermann entstand eine glückliche Lösung, in der nur die Ehrlosen zurückstehen müssen. Aus dem ursprünglich fast heiter-komischen Kindes-tausch bei Hauptmann wurde eine sozial-kritische Bloßstellung und ein tragischer Schluss, da der Tod eines Kindes und die Vereinsamung eines anderen Kindes – „einer von aller Welt verlassenen Waise“ – darauf hindeutet, dass es unter diesen Bedingungen keine Zukunft – Kinder sind ihr Symbol – gibt. Hauptmann war um vieles konsequenter als Sudermann; sein Stück blieb auf den Bühnen, Sudermanns Stück wurde vergessen.

Hauptmanns Mietskaserne bekommt eine besondere Note durch ihre frühere militärische Nutzung; damit wird der spezifisch preußische Charakter des Hauses deutlich. Gleichgültig, wie man sich sozial und gesellschaftlich bewegt, in dem Haus hat „Ordnung“ zu herrschen – dafür sorgt der Spitzel Quaquaro, den selbst Hassenreuter verabscheut, aber für nützlich hält (HL 48 f./U 72 f.) –, sonst wird die Polizei eingesetzt. Hinter dieser Fassade vollziehen sich unmoralische, asoziale und kriminelle Ereignisse. Die beiden wichtigen und dramaturgisch genutzten Orte der Kaserne sind das Dachgeschoss und die 2. Etage. Im Dachgeschoss ist eine Scheinwelt untergebracht, der Fundus des Theaterdirektors Hassenreuter. Er selbst, Repräsentant der bürgerlichen Oberschicht, wohnt natürlich nicht in diesem Dachgeschoss im Osten Berlins, sondern im bürgerlichen Westen. Er gibt Schauspielunterricht und ist Kostümverleiher, das Dachgeschoss ist sicher preiswert gemietet, zudem ein Ort der Verschwiegenheit. Er kann dort seine Geliebte empfangen und wenigstens zeitweise die Maske des Biedermannes ablegen, die er sonst tragen muss, um in der Hierarchie der Macht seine Chancen zu erhalten. Leben *und* arbeiten in dem Haus muss Henriette John: Während ihr Mann im preußischen Altona als Maurer arbeitet und nur in großen Abständen nach Hause kommt – dadurch wird die Kindesunterschiebung möglich –, reinigt sie Dachgeschoss und Fundus Hassenreuters, kann ihren Geschäften als Pfandleiherin nachkommen und auch das Geschäft um das Kind abwickeln. Auch dem kriminellen Bruder bietet der Dachboden Beschäftigungsmöglichkeit, die er aber nur widerwillig annimmt: Er stellt dort Fallen auf. Der Dachboden ist die Welt des schönen, allerdings verstaubten Scheins und der dunklen Machenschaften. Ganz anders ist die Situation in der 2. Etage. Auch wenn die Räume ihre Kaser-nenherkunft immer noch erkennen lassen und damit eine bestimmte Grundhaltung erinnern, so wirkt der

zur Wohnung gewordene Kasernenraum doch sauber und gepflegt. Die stille Behaglichkeit, die durch den Kinderwagen vervollständigt und verstärkt wird, zielt auf eine kleinbürgerliche Idylle. Sie soll durch einen Umzug in eine bessere Wohngegend vollkommen werden. Jedoch ist der wohlgeratene Eindruck ebenfalls nur Schein, denn er ist durch unlautere Geschäfte entstanden. Henriette John hat das Kind dem polnischen Dienstmädchen Piperkarcka abgekauft und dabei die Notlage des Dienstmädchens ebenso ausgenutzt wie den eigenen Mann hintergangen. Im Dachgeschoss und der 2. Etage wirken soziale Gegensätze, die den Gegensatz von Bourgeoisie und Proletariat abbilden. Beide Orte sind vom Schein geprägt: vom schönen theatralischen Schein der eine, vom zufriedenen sozialen Schein der andere. Die beiden Orte bedingen sich: Der Fundus würde nicht wirksam ohne Frau John, die wiederum könnte ihren Schein nicht aufbauen, hätte sie nicht das Geld von Hassenreuter (HL 8/U 13). Die „Ordnung“ des Hauses ist letztlich der Ausdruck einer maskierten moralischen und sozialen Unordnung, die durch den Schein funktionstüchtig wird. An der Erhaltung von Maske und Schein sind die Beteiligten interessiert, um ihre Leben führen zu können. Dass dazu Betrug und Lügen notwendig sind, wird als selbstverständlich hingenommen. Anders wirkt ein Mord. Er steht außerhalb der Ordnung und kann durch das bestehende Recht nicht gedeckt werden. Während sich die sozial klassifizierbaren Gestalten Hassenreuter und John, denen jeweils ein Handlungsraum in der Mietskaserne zugeordnet ist, in einem Gleichgewicht bewegen, das Ungerechtigkeiten durch Gesetze zu Recht gemacht hat, werden die asozialen, nicht klassifizierbaren Gestalten, die zudem obdachlos sind – Bruno und die Piperkarcka –, zu Störfaktoren: Die Piperkarcka erkennt die beschlossene Ordnung des Kindesverkaufs nicht an und stört die Ordnung der Johns, Bruno löst durch den Mord an der Piperkarcka einen Großeinsatz der Polizei aus und zerstört dadurch alle Absprachen. Beide bewegen sich auch ungezügelt und ungeordnet zwischen den beiden gegensätzlichen Orten. So wird die ehemalige Kavalleriekaserne und heutige Mietskaserne zu einem Symbol der sozialen Widersprüche und ihrer staatlichen Beherrschung.

Aufgabe 6 ***

Beschreiben Sie das Kunstgespräch und die darin konfrontierten gegensätzlichen Ästhetiken.

BESCHREIBUNG DES KUNST- GESPRÄCHS

Mögliche Lösung in knapper Fassung:

Die Handlung des 3. Aktes ist vielschichtig und außerordentlich verwickelt. Sie schwankt zwischen Schauspielprobe und Tribunal. Im Dachgeschoss probt Hassenreuter mit seinen Schülern Schillers *Die Braut von Messina*. Während sie Schillers Verse chorisch sprechen – was in der Gestaltung und in diesem Raum lächerlich wirkt und die einstudierte Tragödie zur Komödie werden lässt –, setzt Hassenreuter durch seine belehrenden Einwürfe sie nochmals prosaisch um und schafft so, ohne es zu wollen, den Übergang vom klassischen Stück in die Berliner Alltäglichkeit, den Übergang vom Komödienhaften ins Tragische, von der Königsebene zur untersten sozialen Ebene. Er provoziert geradezu die Auseinandersetzung um den Gegenstand der Tragödie.

Während Spitta in dem sich daraus entwickelnden Kunstgespräch die Positionen des Naturalismus vertritt – natürliches Sprechen statt Rhetorik, zufälliger Wirklichkeitsausschnitt statt Handlungskonstruktion, Gleichheit aller Menschen vor Kunst und Gesetz statt Ständehierarchie –, bekennt sich Hassenreuter konsequent zur klassischen Ästhetik in ihrer zugespitztesten Form, in der sie bereits in den Klassizismus umschlägt. Der Streit geht unentschieden aus und endet mit dem parodistisch veränderten Schluss aus Heinrich von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*: Aus „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs.“ (5. Akt, 11. Auftritt) wird „In den Staub, in den Staub, in den Staub mit euch!“ (HL 47/U 70).

BESCHREIBUNG DER GEGEN- SÄTZLICHEN ÄSTHETIKEN

In dem Kunstgespräch werden drei ästhetische Fragen behandelt: **Zuerst** geht es um die Tragödie. Hier vertritt Hassenreuter die alte Ansicht von der Ständetragedie, die aus der voraufklärerischen Zeit, dem „gestelzte(n) französische(n) Pseudoklassizismus“ (HL 46/U 68), stammt. Danach war die Tragödie nur Personen hohen Standes vorbehalten und Hassenreuter bietet dafür Beispiele: König Lear und Lady Macbeth. Diese Form der Tragödie war bereits durch Lessing erweitert worden, der mit dem „bürgerlichen Trauerspiel“ einen neuen Personenkreis einbezog und Beispiele dafür bot. Der Naturalismus, den Spitta vertritt, führte die Tragödie nicht weiter, da auch die Tragik in seiner Ästhetik kaum eine Rolle spielte. Weil Vererbung und Milieu die menschlichen Handlungen bestimmten, konnte eine tragische Entscheidung kaum mehr getroffen werden. Allerdings konnte eine determinierte Handlung tragische Züge aufweisen, ohne dass der Mensch sie zu verantworten gehabt hätte. Da man davon ausging, dass alle Menschen gleichermaßen den Naturgesetzen unterworfen waren, konnte Spitta mit Recht behaupten, „ein Barbier oder eine Reinemachefrau“ (HL 46/U 68) könnten ein Objekt der Tragödie sein – keinesfalls aber ihr Subjekt, also ein in freier Willensentscheidung handelnder Mensch.

Zweitens geht es in dem Gespräch um Traditionen. Hassenreuter beruft sich auf die deutsche Klassik und probt deshalb mit seinen Schülern Friedrich Schillers *Die Braut von Messina*. Spitta behagt der „ganze sonore Bombast“ (HL 45/U 67) nicht. Während Hassenreuter „die sittliche Weltordnung“ zur Grundlage seiner Kunstauffassung erklärt, da sie „Schuld und Sühne“ erfasse, beruft sich Spitta auf den „Reichtum des Lebens“, kommend aus der Natur. Damit werden ästhetische Prinzipien unterschiedlicher Traditionen genannt. Die sittliche Weltordnung gehörte zu den Grundlagen der idealistischen deutschen Philosophie, insbesondere Immanuel Kants, und bestimmte das menschliche Handeln. Eines der gern zitierten Beispiele war Goethes *Iphigenie auf Tauris*, in dem sich die sittliche Weltordnung als humanistisches selbstbestimmtes Handeln des Menschen durchsetzte. Diese Auffassung reichte bei den deutschen Klassizisten bis in die Zeit nach der Reichsgründung; Moritz Carriere veröffentlichte 1877 sein zusammenfassendes philosophisches und ästhetisches Hauptwerk *Die sittliche Weltordnung*. Die Kronzeugen für seine Ansichten waren der klassische Goethe und Schiller. Dagegen machten nicht nur Nietzsche Front, der die sittliche Weltordnung für unsinnig erklärte, sondern auch der Naturalismus: Spitta setzt die naturalistische These vom Primat der Natur dagegen. In allen naturalistischen deutschen Programmschriften machte man der Kunst zur Aufgabe, sich der Natur zu widmen und ihr nicht mit vorgeprägten ästhetischen Ansichten zu begegnen, sondern die Natur als vollkommene Verwirklichung von Ästhetik zu begreifen und deshalb auf die möglichst große Übereinstimmung von Natur und Kunst zu drängen. Die deutschen Naturalisten wie Spitta konnten sich auf französische Naturalisten wie Zola berufen, der gefordert hatte, die Kunst habe das Ziel, wieder die Natur zu sein. Der Satz wird bei Spitta variiert, wenn er sich auf Sätze beruft, „die der Fülle der Kunst und dem Reichtum des Lebens angepasst, die der Natur gewachsen sind“ (HL 46/U 68). Als Kronzeugen nennt er, auch da ganz den Programmschriften der Gebrüder Hart verpflichtet, den jungen Schiller und Goethe, also die Stürmer und Dränger, sowie „immer wieder“ Lessing (HL 46/U 68).

Drittens schließlich geht es um „die Handlung im Drama“. Für Hassenreuter ist sie unabdingbare Notwendigkeit. Spricht er von Handlung, meint er die für das Drama entwickelte, die sich als Einheit der Handlung, eine der Dreieinheiten, den aristotelischen Gesetzen füge und damit dem klassischen Drama entspreche. Schillers *Die Braut von Messina* war ein Musterbeispiel, wie eine Handlung nach dem Muster der Antike, auch mit dem antiken Chor, entwickelt und über fünf Akte von der Exposition über Höhepunkt und Peripetie zur Katastrophe geführt wird. Für Spitta ist diese Auffassung von Handlung indiskutabel, Handlung ist „das Zufällige“ („Akzidens“, HL 46/U 67). Auch das entsprach vollkommen der naturalistischen Dramatik, die gestaltende Subjektivität des Dichters sollte eine möglichst geringe Rolle spielen. Handlungen begannen zufällig und endeten zufällig; vorgenommene Auswahlkriterien gab es nicht. Damit fiel auch die aristotelische Handlungsführung weg und machte einer scheinbaren Willkür in der Auswahl Platz, die von keiner Vorgabe geordnet wurde. Eine dramatische Handlung wurde so zur zufälligen Abfolge von Szenen bzw. Stationen, woraus das Stationendrama als Gegensatz zum klassischen Drama entstand. Hauptmanns selbst entschied mit der Tragikomödie *Die Ratten* diesen Streit: Er gab keinem ästhetischen Prinzip den Vorrang, sondern hielt sie beide für lebensfähig; er gab sogar ein Beispiel dafür, wie die jeweils entwickelten spezifischen Formen auf nicht vorgesehene Inhalte angewendet werden konnten und der naturalistische Stoff die klassische Form, der klassische Stoff die naturalistische Form bekommen konnte.