

Gerhart Hauptmann: *Die Ratten*

Vom Gegensatz der Welten in einer Mietskaserne

Von Peter Sprengel

Zweierlei Verspätung

Hauptmanns »Berliner Tragikomödie« *Die Ratten* ist im Wesentlichen 1909/10 entstanden – in einem sehr intensiven und handschriftlich fast lückenlos dokumentierten Arbeitsprozess, in dem sich je nach Zählung neun verschiedene Fassungen¹ oder sechzehn Phasen² unterscheiden lassen. Vor der Uraufführung am Berliner Lessing-Theater kam es zu einer erregten Auseinandersetzung zwischen dem Theaterleiter Otto Brahm und dem »lebendigen Nationaldichter«, der die Wirkungsmöglichkeit seines neuen Stücks durch den Termin einer Björnson-Premiere und andere Umstände beeinträchtigt sah.³ Am 13. Januar 1911 fand schließlich die Uraufführung mit Else Lehmann in der Rolle der Frau John statt; es sollte die letzte Uraufführung eines Hauptmann-Stücks an Brahms Theater werden. Doch blieb sie ohne große Wirkung; Alfred Kerr und Maximilian Harden, die feindlichen Brüder der Berliner Kritik, konstatierten übereinstimmend (scheinbare) Unreife und (vermeintliche) »Lüdranshast«⁴: »Es ist ein Schlurfen und Klettern und Hinabfallen und Dahinrollen in diesem Stück; ein Gewimmel, eine Vielheit, ein Durcheinander, ein Ineinanderlaufen. Von unten bis oben. Von oben bis unten.«⁵

Kerrs Beschreibung seines ersten Eindrucks – von ihm als Hinweis auf die innere Unfertigkeit des Stücks gewertet – enthält jedoch schon Ansatzpunkte einer anderen Lesart, einer positiven Würdigung des Dramas im Zeichen der nachnaturalistischen

Moderne. Schließlich fällt die Entstehung der *Ratten* in dieselbe Zeit wie die Anfänge einer expressionistischen Großstadtdichtung und -malerei. Es bedurfte nur einer gewissen Distanz zum Paradigma der naturalistischen Ästhetik, um die hier angesprochene Eigenart des Stücks positiv fassen zu können. »Man trete von dem Bild, dessen Striche einem in der Nähe schief und krumm und falsch erschienen, weit genug, sechs Jahre weit zurück – und diese zufällig, willkürlich, hingeschludert wirkenden Striche werden sich zu klaren, festen, schönen Linien zusammenfügen.« So Siegfried Jacobsohn in seiner Besprechung der Volksbühnen-Inszenierung von 1916 (mit Lucie Höflich in der Hauptrolle) – einer Besprechung, die mit den Sätzen anfängt: »Kritik ist Selbstkritik. Weswegen bin ich 1911 vor diesen *Ratten* durchgefallen?«⁶

Seit der Aufführung von 1916, mit mehrjähriger Verspätung also, haben sich *Die Ratten* als eines der bühnenwirksamsten Stücke Hauptmanns im Repertoire des deutschsprachigen Theaters etabliert und bis heute behauptet.⁷ Sie haben in zunehmendem Maße auch die Aufmerksamkeit der Literaturwissenschaft gefunden, was sicher nicht zuletzt damit zusammenhängt, dass dieses Stück wie kein anderes Hauptmanns, ja der naturalistischen Richtung überhaupt, die Diskussion ästhetischer und speziell dramaturgisch-theatralischer Fragen selbst zu einem Teil seines Inhalts nimmt. Das hängt möglicherweise mit einer zweiten historischen Verspätung der *Ratten* zusammen, die als (weithin) naturalistisches Drama ja zu einem Zeitpunkt entstanden, in dem der Bühnennaturalismus bereits volle zwei Jahrzehnte alt war und alle Zeichen innerer Erschöpfung und Auflösung zeigte. Der Autor selbst hatte sich längst von der kämpferischen und umkämpften Position seiner Frühzeit entfernt, war auf dem besten Wege, zu einem Klassiker, ja zu einer Art ›Goethe‹ der Moderne zu werden. Spätestens mit der *Versunkenen Glocke* (1897) hatte er eine Stilrichtung eingeschlagen, die ihn ins Reich des Märchens, der Legende, ja der griechischen Sage führen sollte – also in denkbar große Entfernung zur Form- und Gegenstandswelt des Naturalismus. Freilich

hatte Hauptmann auch in diese primär nichtnaturalistischen Werke bestimmte formale und thematische Konstanten seiner naturalistischen Produktion hinübergenommen und zur gleichen Zeit Dramen vorgelegt, die – wie *Fuhrmann Henschel* (1898) oder *Rose Bernd* (1903) – unverkennbar naturalistisches Gepräge tragen, ja geradezu als klassische Zeugnisse des Naturalismus gelten können. Im Zeichen derselben Paradoxie sind auch *Die Ratten* zu sehen. Zu einem Zeitpunkt, in dem sich der Naturalismus schon selbst historisch geworden war, entstand sein »vielleicht doch bedeutendstes dramatisches Opus«. ⁸

Kindesraub und Mutterinstinkt

Die entscheidende Anregung zur Konzeption der *Ratten* entnahm Hauptmann der Lektüre eines Zeitungsartikels. Der Gerichtsbericht des *Berliner Lokalanzeigers* vom 13. Februar 1907 bewegt sich schon in solcher Nähe zur späteren Dramenhandlung, dass die schlichte Isolierung der von Hauptmann exzerpierten Elemente (in der folgenden Wiedergabe durch Kursivschrift) bereits ein Stenogramm der John-Handlung ergibt – jedenfalls ihres Hauptstrangs in den ersten drei Akten der »Berliner Tragikomödie«:

Die Angeklagte ist die Frau des Garderobiers M. in Rummelsburg. Die 1903 geschlossene Ehe blieb kinderlos. Als M. eines Abends aus seinem Dienst kam, fand er neben dem Bett seiner Frau in einem Korbe ein schreiendes Baby, welches sich als der sehnlichst erwartete Familienzuwachs herausstellte. In Wirklichkeit hatte es *die Angeklagte* schon monatelang vorher verstanden, *einen gewissen Zustand vorzutäuschen*, und hatte dann das *Kind eines Dienstmädchens B. als ihr eigenes ausgegeben*, ohne zu wissen, daß dieses schon in der Person des Lehrers Mudra in

Rummelsburg einen *Vormund erhalten hatte*. Dieser zog Erkundigungen über den Verbleib des Kindes ein und *erschien eines Tages in der Wohnung* der Angeklagten. Diese schwebte von nun an in *ständiger Furcht*, daß die Sache entdeckt würde, und faßte einen abenteuerlichen Plan. Sie näherte sich einer Frau Engel, die ein etwa gleichaltriges Kind besaß, und machte sich mit ihr bekannt. Die Absicht der Angeklagten ging dahin, das Kind der E. zu rauben und dieses dann dem Vormund als das Kind des Dienstmädchens B. zu überbringen. Während Frau E. eines Tages ihrem Manne Essen nach seiner Arbeitsstätte trug, erschien die Angeklagte in deren Wohnung. Unter einem Vorwande schickte sie die beiden ältesten Söhne fort, die das kleine Kind beaufsichtigten, und eignete es sich an. Als Frau E. später nach Hause kam, vermißte sie sofort ihr Kind und schlug Lärm. Die Nachricht von dem Kindesraub verbreitete sich schnell in *Rummelsburg*, und bald belagerte eine *Menschenmenge* das Haus der Engel, die in ihrer Aufregung über den Verlust des Kindes völlig kopflos geworden war. Die Angeklagte hatte inzwischen *das geraubte Kind in der Wohnung des Lehrers abgegeben*, nachdem sie ihm einen Zettel um den Hals gehängt hatte, auf dem angegeben war, es wäre dies das Kind des Dienstmädchens. Als Frau E. die Angeklagte beschuldigte, diese hätte ihr das Kind geraubt, *zeigte diese ihr das wirkliche Kind des Dienstmädchens und erklärte, sie habe an ihrem eigenen genug*. Die verwickelte Angelegenheit wurde noch an demselben Tage von der Berliner Kriminalpolizei aufgeklärt, die den doppelten Kindestausch vornahm. Das erstunterschobene Kind der B. wurde später den M'schen Eheleuten wieder überlassen, die mit großer Liebe an ihm hängen. Vor Gericht war die Angeklagte geständig und beteuerte unter einem nicht endenwollenden Tränenstrom, sie habe nichts Schlechtes gewollt [. . .]. Das Urteil lautete auf eine Woche Gefängnis.⁹

Der vergleichsweise glimpfliche Ausgang, den die Kindesunterschiebung in der Wirklichkeit genommen hat, unterscheidet sich scharf von der tragischen Katastrophe, auf die Hauptmanns Drama zusteuert. Freilich geht dieses in einigen Punkten auch von anderen Voraussetzungen aus; so will Pauline Piperkarcka ihr Kind zurück, während ihr Vorbild aus Berlin-Rummelsburg letztlich mit dem Verbleib des Kindes bei den Pflegeeltern einverstanden ist. Dass der Dramatiker das vorgefundene Material sogleich verwandelt, nämlich eigenen Ansätzen anverwandelt, zeigen Hauptmanns Notizen vom 13. Februar 1907,¹⁰ an denen zwei Punkte auffallen. Der eine ist ein Interpretament, das sich jedenfalls in dieser Zuspitzung nicht im Gerichtsbericht findet. Im Anschluss an das Stichwort »Kind eines Dienstmädchens als ihres ausgegeben« heißt es: »hierdurch beiden geholfen aber sogar im tiefsten Sinne«. Die primäre Kindesunterschiebung erscheint als angemessene Lösung, die nachfolgenden Verwicklungen als Fehlleistung einer Bürokratie, deren Aufsichts- und Ordnungszwänge eine glückliche Eltern-Kind-Beziehung gefährden. Der andere auffällige Punkt ist der Umstand, dass Hauptmanns Notizen aus der »Frau eines Garderobiers« sogleich eine »Maurersfrau« machen.

Nicht ohne tieferen Grund! Genau zwanzig Jahre zuvor hatte Hauptmann schon einmal den Versuch unternommen, das Problem der ›richtigen‹ Elternschaft literarisch zu behandeln. In einem kurzen Erzählfragment von 1887 (XI, 27-29)¹¹ berichtet er vom Maurer(!)-Ehepaar Filiz, den Pflegeeltern des siebenjährigen Lieschens. Sie erhalten Besuch von einem »feineren Zimmermädchen« namens Marie, das vor kurzem geheiratet und nunmehr offensichtlich die Absicht hat, das leibliche Kind zurückzufordern. Wie Pauline Piperkarcka im 2. Akt der *Ratten* legt die Besucherin »hastig etwas Geld auf den Tisch«. Sie verabschiedet sich, ohne ihr Begehren deutlich ausgedrückt zu haben, und lässt den Maurer – seine Frau bleibt außerhalb der Betrachtung – in tief greifender Verunsicherung zurück: