

Rolf van Raden

Close reading, exemplarisch.

Hasenclevers *Der Sohn* (1913)

Institut für Theaterwissenschaft

Ruhr-Universität Bochum

© 2003 Rolf van Raden. Alle Rechte vorbehalten.

Inhalt:

1. Einleitung	S. 3
2. Methodisches: Was ist <i>close reading</i> ?	S. 4
3. Exemplarisch: Walter Hasenclevers „Der Sohn“	S. 8
I. Akt, 1. Szene	S. 8
I. Akt, 2. Szene	S. 9
I. Akt, 3.-5. Szene	S. 9
I. Akt, 6.-7. Szene	S. 10
II. Akt, 1. Szene	S. 11
II. Akt, 2. Szene	S. 12
II. Akt, 3.-6. Szene	S. 13
III. Akt, 1.-3. Szene	S. 14
III. Akt, 4.-5. Szene	S. 15
IV. Akt, 1. Szene	S. 16
IV. Akt, 2. Szene	S. 16
IV. Akt, 3.-4. Szene	S. 17
V. Akt, 1. Szene	S. 18
V. Akt, 2. Szene	S. 19
V. Akt, 3. Szene	S. 20
4. Ergebnisse des <i>close reading</i>	S. 21
5. Vergleich mit den Interpretationen einschlägiger Sekundärliteratur	S. 24
6. Fazit	S. 27
7. Literatur	S. 28

1. Einleitung

Im angloamerikanischen Raum hat sich *close reading* als „deskriptiv-analytische Interpretation, die auf historische Kategorien verzichtet“¹, einen festen Platz in den Literaturwissenschaften erobert. In Frankreich ist die *explication de texte* als „technisch-rationale Methode“² zur bestmöglichen Erschließung der „Dichtung als letztendlich irrationales Ensemble“³ seit 1920 für Schulen und Universitäten verbindlich⁴. Im deutschsprachigen Raum konnten Ansätze der Textanalyse, die außerliterarische Aspekte zunächst radikal unberücksichtigt lassen, bis heute nicht ähnlich viel Beachtung finden. So fällt die bemerkenswert geringe Anzahl an deutschsprachigen Veröffentlichungen zum Thema auf. Dabei ist *close reading* durchaus einer Betrachtung wert: Die Methode verspricht einen unideologischen, nicht voreingenommenen, genauen Zugriff auf literarische Texte. Wahrscheinlich vor allem wegen seines prozessualen Charakters wird *close reading* im deutschsprachigen Raum zwar durchaus angewendet⁵, ohne dass jedoch viel darüber geschrieben wird.

Im Folgenden soll in einem ersten Schritt erläutert werden, welche zentralen Annahmen dem *close reading* zugrunde liegen, auf welche Defizite der klassischen Literaturinterpretation es reagiert und wie demnach die Methode erfolgversprechend anzuwenden ist. In einem zweiten Schritt wird dann exemplarisch ein deutschsprachiges Drama, nämlich Walter Hasenclevers „Der Sohn“ von 1913 nach dem vorher beschriebenen Verfahren untersucht. In einem dritten Schritt sollen die Ergebnisse mit drei einschlägigen Kommentaren der deutschsprachigen Sekundärliteratur verglichen werden, so dass eine kritische Bewertung des vorgeführten *close reading* besser möglich wird.

1 Arnold, Heinz Ludwig u. Sinemus, Volker (Hgg.): Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft, Band 1: Literaturwissenschaft. München 1973, S. 368.

2 ebd., S. 373.

3 ebd.

4 vgl. ebd., S. 371.

5 Beispiele für Anwendungen von *close reading* an Hochschulen im deutschsprachigen Raum:

Kafka im Hypertext. Projekt der Pädagogischen Hochschule Freiburg, online im Internet URL: http://www.vib-bw.de/tp8/sose_99/kafka/

Tod Browning: Monstrosität, Transdifferenz, *close reading*. Seminar an der Bauhaus-Universität Weimar, SS 2002, Ankündigung online im Internet URL: http://www.uni-weimar.de/medien/philosophie/lehre/ss2002/tod_browning.htm

Textanalyse: Literarische Kanontexte. Proseminar an der Universität Salzburg, SS 2001, Ankündigung online im Internet URL: <http://www.sbg.ac.at/ger/kovoss2001/lvs/muellerkps.htm>

2. Methodisches: Was ist *close reading*?

Im Zusammenhang mit dem so genannten *New Criticism*, als dessen Hauptvertreter die amerikanischen Autoren Crowe Ransom, Allen Tate und Cleanth Brooks gezählt werden können⁶, gewann der Begriff *close reading* im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts erstmals an Bedeutung. Im Gegensatz zu positivistischen Ansätzen, die Literatur als Produkt der Umstände ihrer Genese untersuchen und interpretieren, sahen die Autoren den literarischen Text als „ein ästhetisches Phänomen, das im Augenblick seiner Entstehung die subjektiven, jeweiligen Bedingungen seiner Entstehung hinter sich zurück lässt“⁷. Damit können weder der Autor noch sein persönlicher oder historischer Kontext als Ansatzpunkt für eine Interpretation herhalten. Auch psychologische oder soziale Kontextualisierung verbietet sich, weil nur die rein werkimmanente Betrachtung Informationen über den literarischen Text an sich bereit halten kann. So wird eine „möglichst objektive, werkgerechte 'impersonale' Untersuchung der Mittel des Sprachkunstwerkes und ihrer Funktion und Interfunktion“⁸ angestrebt. Besonders wichtig ist dabei die Mehrdeutigkeit des literarischen Textes („ambiguity“⁹) sowie die Untersuchung von sprachlichen Stilmitteln und sprachlicher Struktur.

Als in den sechziger und siebziger Jahren eine sozialgeschichtliche Literaturbetrachtung vermehrt an Bedeutung gewann, wurde aus dieser Perspektive vor allem der unhistorische und in Teilen sogar ästhetizistisch-transzendente Zugang kritisiert.¹⁰ Davon auszugehen, dass das literarische Werk nichts mit dem Autor und den Entstehungs- und Rezeptionsumständen zu tun habe, führe zwangsläufig zu einem „Realitätsverlust“¹¹, der auch zur Folge habe, dass Aussagen über den Text zum Teil willkürlich und unüberprüfbar würden.

Dass diese Kritik am amerikanischen *New Criticism* nicht zwangsläufig für dessen Methode, das *close reading* gelten muss, macht die amerikanische Autorin und Literaturkritikerin Susan Sontag in ihrem Aufsatz „Gegen Interpretation“¹² deutlich: Sie stellt fest, dass bei der Rezeption von Kunst seit der Antike eine „Überbetonung des Inhaltsbegriffs“¹³ vorherrsche, die aus dem bis heute im Kern ungebrochen mimetischen Verständnis von Kunst herrühre: Weil ein Kunstwerk etwas darzustellen habe, sei es Aufgabe der Interpretation, dieses ans

6 vgl. Halfmann, Ullrich: Der amerikanische „New Criticism“. Frankfurt/Main 1971, S. 40.

7 ebd.

8 ebd., S. 41.

9 Arnold, Heinz Ludwig u. Sinemus, Volker (Hgg.): Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft, Band 1: Literaturwissenschaft. München 1973, S. 368.

10 vgl. Halfmann, Ullrich: Der amerikanische „New Criticism“. Frankfurt/Main 1971, S. 79 u. 87ff.

11 Arnold, Heinz Ludwig u. Sinemus, Volker (Hgg.): Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft, Band 1: Literaturwissenschaft. München 1973, S. 369.

12 Sontag, Susan: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt/Main 1999, S. 11-22.

13 ebd., S. 13.

Licht zu bringen. Dies sei eine „radikale Taktik der Konservierung eines Textes“¹⁴, die den Text im Kern verändere:

Die Interpretation im modernen Stil gräbt aus; und im Akt der Ausgrabung zerstört sie; sie gräbt sich 'hinter' den Text, gleichsam um einen Untertext freizulegen, der für sie der eigentliche ist. Die meistgepriesenen und einflußreichsten modernen Lehren, die von Marx und Freud, laufen letztlich auf ein wohldurchdachtes hermeneutisches System heraus, auf aggressive und pietätlose Interpretationstheorien.¹⁵

So begründet Susan Sontag im Gegensatz zu den *New Critics* ihre Forderung nach einem anderen Umgang mit Texten nicht ästhetisch, sondern politisch:

Die Interpretation muss im Rahmen einer historischen Prüfung des menschlichen Bewusstseins selbst bewertet werden. In manchen kulturellen Umgebungen ist die Interpretation ein befreiender Akt. In anderen kulturellen Zusammenhängen ist sie reaktionär, trivial, erbärmlich, stickig.¹⁶

Letzter Befund treffe auf die Gegenwart zu, da die Funktion von Kunst sich grundsätzlich gewandelt habe: Kunst sei nicht mehr wie in der Antike in einen religiösen Kontext eingebunden, sondern habe in der heutigen Zeit die Eigenschaft, zu verunsichern:

Indem man das Kunstwerk auf seinen Inhalt reduziert und diesen dann interpretiert, zähmt man es. Die Interpretation macht die Kunst manipulierbar, bequem.¹⁷

Es geht ihr also auch darum, einen gewissen subversiven Charakter, welcher der Kunst in der Gegenwart grundsätzlich innewohne, zu erhalten. Um die hermeneutische Interpretation zurückzudrängen, fordert Sontag bei dem Umgang mit Kunst die Konzentration auf die Form. Dazu müsse ein „beschreibendes und kein vorschreibendes Vokabular [...] zur Erfassung der Formen“¹⁸ gefunden werden. Die Betrachtung des Inhalts soll mit der Beschreibung der formalen Ebene zusammenfallen. Dies sei notwendig, da unsere Kultur „auf dem Übermaß, der Überproduktion“¹⁹ beruhe, was „einen stetig fortschreitenden

14 Sontag, Susan: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt/Main 1999, S. 14.

15 ebd., S. 15.

16 ebd.

17 ebd., S. 16.

18 ebd., S. 21.

19 ebd., S. 22.

Rückgang der Schärfe unserer sinnlichen Erfahrung²⁰ zur Folge habe, dem man auf diese Weise etwas entgegenhalten könne.

Diesen Anforderungen werden vorliegende Anleitungen zum *close reading* nur partiell gerecht. So begreift auch Patricia Kain vom Writing Center der Harvard University *close reading* als ersten notwendigen Schritt zum Verfassen eines Text-Kommentares. Anhand eines Ausschnittes aus einem Essay des Anthropologen Loren Eiseley führt sie ein typisches Vorgehen vor: Beim genauen Lesen eines Textabschnittes werden Schlüsselwörter und -ausdrücke unterstrichen und kommentiert. Alles überraschend und bedeutend erscheinende wird so herausgearbeitet. Dann sollen die eigenen Anmerkungen nach Mustern („patterns“) untersucht werden. Von besonderem Interesse sind Wiederholungen, Widersprüche und Ähnlichkeiten. In einem dritten Schritt werden Fragen über die gefundenen Muster gestellt, insbesondere nach dem *wie* und dem *warum*. Können Fragen nicht plausibel beantwortet werden, so werden sie zunächst offen gelassen und nach der Lektüre des Folgeabschnittes erneut gestellt.²¹

Etwas anders sieht das *close reading* aus, welches John Edward Martin seinen Studentinnen und Studenten an der Northwestern University bei Chicago empfiehlt: Zunächst soll die wörtliche Handlung eines Abschnitts genau erfasst und im Anschluss die Situation und Haltung der Erzählfigur untersucht werden. Darauf wird der Textabschnitt in Bezug auf Erzählfigur, handelnde Figuren und persönliche Assoziationen des Lesenden weiter befragt. Daran schließt sich ein genauer Blick auf die sprachlichen Mittel an: Formen der Rede, der Gebrauch von Adjektiven und beschreibenden Phrasen, die verschiedenen Pronomen sowie die Metaphern und Symbole sollen erkannt und beschrieben werden. Danach werden Verbindungen zu vorher gelesenen Textabschnitten hergestellt. Erst dann kann eine (textimmanente) Interpretation folgen.²²

Beide Ansätze erfüllen zumindest in Teilen Sontags Kriterien der Textimmanenz und der Verbindung von Formanalyse und inhaltlichen Aussagen. Während Patricia Kain jedoch nach einem adäquaten Vokabular zur formalen Analyse sucht und dabei Muster („patterns“) im Text ausmachen will, bleibt John Edward Martin in Kategorien der Grammatik und Linguistik verhaftet. So liegt es wahrscheinlich an der Methode, dass er letztendlich zu einer klassischen inhaltlichen Interpretation gelangt, indem er als Zwischenergebnis seines *close reading* festhält, was ein Textabschnitt in Bezug auf den Gesamttext zu bedeuten hat.

20 ebd.

21 vgl. Kain, Patricia: How to Do a Close Reading, 1998, Online im Internet URL: <http://www.fas.harvard.edu/~wricntr/documents/CloseReading.html>

22 vgl. Martin, John Edward: How to do a “Close Reading“, Last updated: 04/07/00, Online im Internet URL: <http://pubweb.acns.nwu.edu/~jem973/closereading.htm>

Im Folgenden soll also ein *close reading* versucht werden, dass nicht lediglich eine solide Grundlage für hermeneutische Interpretation legt²³, sondern in der die genaue formale Analyse darüber Aufschluss gibt, *was* den zu untersuchenden Text ausmacht und *wie* der Text dieses erreicht. Dabei sollen Strukturen auf der Handlungsebene ausgemacht werden, ohne die Berücksichtigung von Aspekten auf anderen Ebenen zu vernachlässigen. Wichtig erscheint hier die Unterscheidung zwischen Handlung und Inhalt: Unter Handlung ist in diesem Kontext das direkte dargestellte Geschehen zu verstehen, das erst durch eine Interpretationsleistung zum Inhalt wird. Wenn wir die Handlung analysieren, soll gefragt werden, *was* in dem Stück passiert und *wie* die Prozesse aussehen, die zu diesem Handlungsablauf führen. Dabei treten kausale Fragestellungen in den Hintergrund: Über das *warum* kann man nur mutmaßen, das *was* und *wie* kann man beschreiben. Um den prozessualen Charakter der Methode authentisch darzustellen, wird im Folgenden der dramatische Text Szene für Szene nach auffälligen Mustern untersucht. Dieser Vorgang kann an der leicht greifbaren Reclam-Ausgabe²⁴ nachvollzogen werden.

23 In diesem Sinne wird der Begriff *close reading* gegenwärtig gerne verwendet, vgl. Rickes, Joachim: Das ungenaue Lesen in der gegenwärtigen Germanistik. Ein Plädoyer für das scheinbar Selbstverständliche: *close reading*. In: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre, 49. Jg. 1999, Heft 3, S.431-444.

24 vgl. Hasenclever, Walter: Der Sohn. Ein Drama im fünf Akten, Stuttgart 1999.

3. Exemplarisch: Walter Hasenclevers „Der Sohn“

Unsere exemplarische *close reading*-Lektüre von Walter Hasenclevers „Der Sohn“²⁵ aus dem Jahr 1913 beginnt mit dem Personenregister (vgl. S.6): Es werden sechs Figuren ohne genauen Namen („Der Vater“, „Der Sohn“, „Der Freund“, „Das Fräulein“, „Der Hauslehrer“ und „Der Kommissar“) sowie vier weitere Personen („Adrienne“, „Cherubim“, „Herr von Tuchmeyer“ sowie „Fürst Scheitel“) angeführt. Außerdem ist die Zeit mit „Heute. In einem Verlaufe von drei Tagen“ angegeben. Abgesehen von der auffälligen Zweiteilung des Personals können noch wenig Aussagen über Strukturen im Drama getroffen werden. Eine erste Fragestellung drängt sich aber auf: *In welchen Beziehungen stehen die genannten Personen zueinander?*

I. Akt, I. Szene:

In der ersten Szene erfahren wir im „Zimmer des Sohnes“ (S.7) bei einem Dialog zwischen Sohn und Hauslehrer, dass der Sohn durch die schulische Abschlussprüfung („Matura“, S.7) gefallen ist. Der Sohn konstatiert, dass er vielleicht „niemals ein Held“ (S.7) werde und stellt fest, dass seine „Sehnsucht, frei zu werden“ (S.8) zu groß gewesen sei. Dabei schwankt er zwischen Reflexion über das eigene Handeln und starkem Egozentrismus. Durch die Bitte des Sohnes an den Hauslehrer, dieser möge dem Vater von der nicht bestandenen Prüfung erzählen, wird der Vater Thema des Gesprächs: Der Sohn stellt fest: „Der Vater – ist das Schicksal für den Sohn.“ (S.11) Er rät dem Hauslehrer: „Wenn Sie jemals einen Sohn haben, setzen Sie ihn aus oder sterben Sie vor ihm. Denn der Tag kommt, wo sie Feinde werden, Sie und Ihr Sohn. Dann gnade Gott dem, der unterliegt.“ (S.11) Im Folgenden werden die Vorwürfe gegen den Vater konkreter: Es fehle an emotionaler Nähe, der Sohn werde vom Vater eingesperrt, und er rede mit ihm weder über Gott noch über Frauen. Außerdem erfahren wir, dass die Mutter bei der Geburt des Sohnes gestorben ist.

Dieser erste Dialog weist auf einen deutlichen Konflikt zwischen Vater und Sohn hin, der aber nicht offen mit dem Vater selbst, sondern mit dem Hauslehrer, ausgetragen wird. Als Angestellter des Vaters will dieser zunächst eine vermittelnde Position einnehmen, scheitert aber mit seinem Anliegen: Als er gegen die „Feindschaft auf der Welt“ (S. 13) redet, erntet er vom Sohn nur Spott. Neben der weiter zu untersuchenden Opposition zwischen Vater und Sohn ist beim genauen Lesen der Szene ein Thema dominierend: Der Drang nach Freiheit. Daran schließt sich die Frage an: *Was hat es mit der „Sehnsucht, frei zu werden“ (S.8) auf sich? Was für eine Konzeption der Freiheit liegt vor?*

25 Im Folgenden zitiert nach Hasenclever, Walter: Der Sohn. Ein Drama im fünf Akten. Stuttgart 1999.

I. Akt, 2. Szene:

Die zweite Szene besteht aus einem Monolog des Sohnes. Die Welt, die er draußen durch das Fenster sieht, scheint genauso unerreichbar wie ein „liebliches Mädchen“ (S.14) im Nachbarhaus. Im Gegensatz dazu stehen die Einrichtungsgegenstände seines Zimmers, die vom Sohn als Symbole seines bisherigen Lebens beschworen werden. In einem pathetischen Akt der Verzweiflung will er sich mit einer „seidne[n] Schnur“ (S.15) umbringen, da seine Versuche, aus dem „Gefängnis“ (S.14) zu entfliehen, bisher erfolglos waren. Dann sorgt jedoch „ein unbekanntes Feuer“ (S.15) dafür, dass er durch die Vorstellung sexueller Lust und die Vision eines toten Kindes davon abgebracht wird. So macht sich eine Ahnung von „Trost“ (S.15) und „Seligkeit“ (S.15) breit, die schnell von einer metaphysischen Ebene auf eine sehr profane herunter gebrochen wird: Ein „Auto“ (S.16) werde ihn zu „Schauspielerin und Champagnerwein“ (S.16) bringen und allumfassender Erfolg werde ihn „zurück an die Freude des ewigen Seins“ (S.16) führen.

Noch deutlicher als in der 1. Szene wird der Freiheitsdrang mit der Sehnsucht nach sexuellen Erfahrungen verknüpft. Darüber hinaus geht es um weltliches Ansehen und um Insignien der Macht und des Reichtums. Die sehr irdischen Phantasien werden mit einer Metaphorik aufgeladen, die aus dem christlichen und antiken Mythenhorizont stammt. So befindet sich der Sohn nach seinen eigenen Aussagen gleichsam als Messias auf dem Weg zur Kreuzigung („mein erster Weg nach Golgatha“, S.14), wonach er in das antike Paradies der Heroen („Elysium“, S.15) geht. Formal wird diese Überhöhung durch die Reimung und das Metrum getragen. Nach der zuvor beschriebenen Methode notieren wir uns eine Frage, der weiter nachgegangen werden muss: *Welche Rolle spielen religiöse Motive? An dieser Stelle nicht wirklich einzuordnen ist die Funktion der Visionen, die der Sohn erfährt. Deshalb muss im weiteren Verlauf geklärt werden: Wie wirken scheinbar übernatürliche Phänomene wie die Visionen des Sohns auf den Text ein?*

I. Akt, 3.-5. Szene

In der folgenden Szene tritt der zwei Jahre ältere Freund ein, der von der nicht bestandenen Prüfung weiß und den nicht durchgeführten Selbstmord wahrnimmt. Der Sohn erklärt, dass er die „Offenbarung“ (S.17) gehabt habe, „dass alles auf der Welt in tiefer Gemeinschaft steht“ (S.17). Auf ein Hilfsangebot des Freundes antwortet der Sohn: „Hilf mir die kommende Erde zu empfangen!“ (S.18) Das will der Freund tun, warnt ihn aber: „Heute beginnt dein Sterben, wo du zu leben beginnst.“ (S.18) Der Freund selbst hat den im Sohn auf-

keimenden Freiheits- und Erlebnisdrang offensichtlich schon überwunden. Als der Sohn jetzt wiederum Hilfe anbietet, fordert der Freund ihn auf, ihm die Freuden und Erfahrungen zurückzugeben, die er in seiner Jugend genießen konnte. Hier will der Sohn gerne helfen: Der Freund habe seine „höchste Kurve noch nicht erreicht aus Schwäche und Unvollkommenheit“ (S.19f.), er könne dem Sohn aber die „Schlüssel“ (S.20) zu den „Tore[n] der Welt“ (S.20) zeigen. Auf dem sich dann öffnenden Weg könne er dem Sohn dann folgen.

Nachdem in der vierten Szene kurz das Fräulein auftritt, das sich im Auftrag des Vaters um den Sohn kümmert, zeigt der Freund Bewunderung für die Frau und fragt: „Weshalb liebst du sie nicht?“ (S.21) Der Sohn ist von dieser Idee eingenommen und bittet den Freund, bald wieder zu kommen, da er sich nun zunächst einmal dem Fräulein widmen will.

Der Freund kommt in diesen Szenen den Aufforderungen des Sohnes jeweils sofort nach: Er öffnet einen neuen Horizont, indem er den Sohn auf die Möglichkeit einer sexuellen Beziehung in den eigenen vier Wänden aufmerksam macht. Ebenso ist der Freund, der die eigene Lebensbegeisterung verloren hat, bereit, dem Sohn zurück ins Leben zu folgen. So ist eine enge Verschränkung zwischen den Interessen bei beiden Protagonisten zu erkennen: Die gegenseitigen Wünsche und Erwartungen scheinen sich zu bedingen.

I. Akt, 6.-7. Szene

Die sechste Szene beginnt mit dem erneuten Auftritt des Fräuleins, das für den Sohn ein Abendessen bereitet. Dieser nimmt das Fräulein an diesem Tag offensichtlich das erste Mal als anziehendes weibliches Wesen wahr. Trotz einer gegenseitigen Zuneigung bittet der Sohn: „Ich muss eine Frau lieben. Lassen Sie mich fort heute Abend.“ (S.24) Die Fürsorge des Fräuleins ist ungebrochen, während der Sohn erzählt, dass der Vater gegenüber anderen wesentlich mehr Zuneigung zeige als gegen den eigenen Sohn. Als das Fräulein trotz des väterlichen Verbots den Schlüssel hergibt, ergreift der Sohn ihn zuerst, gibt ihn dann aber zurück und zeigt sich bewegt: „Wenn mein Vater davon wüsste, es kostet Sie Ihre Stellung...“ (S.25). Dann fordert er, das Fräulein solle in ihrem täglichen Brief an den Vater schreiben, er solle zurückkommen, damit der Sohn ihm mitteilen könne, dass er seine Schulausbildung abbrechen will: „Ich will nach Hamburg fahren und die transatlantischen Dampfer sehn. Ich will mir auch Frauen halten.“ (S.26) Während das Fräulein schreibt, legt der Sohn „die Hände auf ihre Schultern und zittert“ (S. 26), „öffnet ihre Bluse am Hals und berührt sie“ (S.26), ruft „Ich liebe Sie“ (S.26) und „küßt sie mit schneller, ängstlicher Gewalt“ (S. 26). Obwohl das Fräulein zunächst aufsteht und sich abwendet, äußert sie eher

Zuneigung als Ärger oder Entsetzen. Der sich daran als siebte Szene anschließende gereimte Monolog verarbeitet die neue Erfahrung des Sohnes: Selbst quasi passiv soll die „Stunde“ (S.27) ihn „der Wonne hin[geben]“ (S.27). Dank der gewonnenen Eindrücke erwartet er nun eine bessere Zukunft, denn auch er sei jetzt „ein Geschöpf, das liebend sich erneuert“ (S.27).

Auffällig ist hier, dass die erste sexuelle Erfahrung des Sohnes sich unmittelbar dem chauvinistisch anmutenden Besitzanspruch „Ich will mir auch Frauen halten“ (S.26) anschließt. Scheinbar ist die eigene Befreiung aus der Machtsphäre des Vaters, wozu die sexuelle Freiheit im Kern gehört, untrennbar mit dem eigenen Machtanspruch gegenüber Frauen verbunden. Das Fräulein verharrt dabei in dienender Stellung.

II. Akt, 1. Szene

Abgesehen davon, dass in dieser Szene die äußeren Umstände der Handlung zu erfahren sind (der Ort der Handlung kann in der Schweiz am Vierwaldstätter See, vielleicht bei Luzern verortet werden, der Vater ist von Beruf Arzt), erfahren wir einiges über die Entwicklung des Sohnes. Ausgehend davon, dass er feststellt, dass in den Kindern der „Genius“ (S.29) ihrer Eltern weiterlebt, entwickelt sich ein Gespräch zwischen Sohn und Fräulein, deren zentrale Themen die sexuelle Anziehungskraft und die erwachende Männlichkeit des Sohnes sind. Während der Sohn im ersten Akt noch befürchtet: „Vielleicht werde ich niemals ein Held“ (S.7), wird er nun immerhin schon vom Fräulein als „kleiner, süßer Held“ (S. 31) bezeichnet. Und wiederum ist die sexuelle Beziehung der Beiden nicht denkbar ohne den Vater, der sie verbietet. Während das Fräulein ein schlechtes Gewissen zeigt, ist der Sohn offensichtlich zufrieden: „Welche Wollust, ihn zu betrügen!“ (S.29) Es sei sogar eine „Rache“ (S.29), die ihn erst zum Menschen werden lasse. Eine gewisse Anziehung besteht aber dennoch von beiden Seiten, wenn das Fräulein bereit ist, sich dem Sohn bedingungslos unterzuordnen. So verabreden sie sich für die Nacht, und der Sohn kniet sich mit den Worten „Geburt und Dasein – O Seligkeit! Ich werde ewig – ewig sein“ (S.34) vor das Fräulein hin.

Im Gespräch zwischen Fräulein und Sohn ist festzustellen, dass das Verhältnis des Sohnes zum Vater zwei Ebenen hat, die diametral entgegengesetzt scheinen. Einerseits fordert er vom Vater Hilfe, andererseits ist ihm klar, dass bei der Konfrontation ein Kampf bevorsteht. Hierfür sieht ihn nun auch das Fräulein gewappnet: „In dir ist das Männliche“ (S.31). Dieses „Männliche“ (S.31) ist sowohl für den Kampf mit dem Vater als auch für die Beziehung mit dem Fräulein ausschlaggebend. So ist sie bereit, ihm aus Liebe „ein Opfer“

(S.31) zu bringen, durch das sie „zu vielen Tränen verurteilt“ (S.31) sei. Der Sohn geht in einer neuen männlichen Rolle auf: „Ich werde jeden töten, der dich verletzt: und wäre es mein Vater“ (S.31). Das Fräulein entgegnet: „Und töte dich nicht – du wirst mir bald sehr wehe tun.“ (S.31) Als er den Wagen seines Vaters heran rollen hört, springt er auf und ist bereit, dem Vater entgegen zu treten.

II. Akt, 2. Szene

In dieser Szene kommt es zur Konfrontation zwischen Sohn und Vater: Der unterstellt dem Sohn zunächst „Faulheit“ (S.35) und die Beschäftigung mit „Unsinn“ (S.35). Der Sohn sei ein „Tagedieb“ (S.35), da er noch immer ohne Schulabschluss im väterlichen Haus wohne. Dagegen ist der Sohn bemüht, ein Gespräch „auf jener Waage mit Männern, wo der Unterschied des Alters nicht mehr wiegt“ (S.36) zu führen. Der Vater weigert sich jedoch, ihn als gleichwertigen Gesprächspartner zu akzeptieren. Auch dem Flehen nach Zuneigung entgegnet der Vater, dass er vor dem Sohn keine Achtung habe. So wird die immer wieder formulierte Kernforderung des Sohnes („Nimm mich an als Mann“, S.40) genauso wenig erfüllt wie die Bitte nach Freiheit. Auch das Argument „Ich bin dein Erbe, Papa!“ (S.41) prallt ab und wird auf die ökonomische Ebene verlagert, woraus der Vater schlussfolgert: „[...] du bist nicht von meiner Art.“ (S.42) Als Folge schlägt der Vater dem Sohn in das Gesicht, worauf dieser seinerseits die „Bande des Bluts“ (S.42) aufkündigt und als Argument übrig bleibt: „Ich lebe länger als du!“ (S.42) In dieser Ambivalenz zwischen hass-erfülltem Kampf und Versuchen von Annäherungen setzt sich die Szene fort: Während der Vater sich auf seine erzieherische Pflicht beruft, entgegnet der Sohn: „Du bist mir ein Fremder geworden. Ich habe nichts gemein mit dir.“ (S.44) Seine einzige und letzte Forderung ist: „Jetzt aber gib mich frei!“ (S.44) Als der Vater darauf nicht eingeht, wird er ein „fürchterlicher Feind“ (S.45) für den Sohn: „Das Leben hat mich eingesetzt zum Überwinder über dich.“ (S.45) Nachdem der Vater ihn ein weiteres Mal vor die Wahl zwischen Gefolgschaft und Verstoßung gestellt hat, schließt er den Sohn in seinem Zimmer ein. Obwohl dieser noch kurz vorher „Haß bis ins Grab“ (S.47) festgestellt hat, ist damit für den Moment der Widerstand gebrochen.

Dennoch wird klar, dass der Kampf des Sohnes um Freiheit in erster Linie ein Kampf um Macht und männliche Anerkennung ist. Der Sohn will sich zunächst auf eine Ebene mit dem Vater stellen. Als dies nicht möglich ist und er nicht als Nachfolger des Vaters akzeptiert wird, muss er zum „Überwinder“ (S.45) werden. Damit scheitert er jedoch zunächst.

II. Akt, 3.-6. Szene

Als der Sohn in seinem Zimmer eingesperrt nach einem „Engel“ (S.48) ruft, erscheint der Freund am Fenster, der ihn „zu einem Feste führen“ (S.49) will. Dazu müsse er sich maskieren und einen Frack anziehen. Auf die Frage, wohin genau der streng verbotene Ausflug gehen soll, antwortet der Freund nur „Zum Leben.“ (S.50) Draußen würden „viele Freunde“ (S.50) warten, die ihm auch „mit Revolvern“ (S.50) helfen könnten. Scheint der Sohn zunächst noch nicht ganz von der Flucht überzeugt, so befolgt er doch nach dem Abgang des Freundes dessen Anweisungen genau: In der vierten Szene zieht er sich um, während im Fenster die Lichter der Stadt sichtbar werden und von weit her das Ende von Beethovens IX. Symphonie erklingt: „Laufet Brüder, eure Bahn, / Freudig, wie ein Held zum Siegen.“ (S.50)

Als in der fünften Szene das Fräulein wie verabredet zu ihm kommt, sagt der Sohn: „Ich hatte Sie ganz vergessen.“ (S.50) Auch die Mitteilung, dass der Vater schon schlafen sei, lässt ihn nicht mehr über das geplante erotische Stelldichein sprechen. Thema ist vielmehr die Flucht und die sich daraus ergebende Demütigung für den Vater. Zum ersten mal trifft der Sohn eine programmatisch-agitatorische Aussage: Der Sohn will eine „Schar“ (S.51) „zur Befreiung des Jungen und Edlen in der Welt“ (S.52) sammeln und ruft aus: „Tod den Vätern, die uns verachten!“ (S.52) Auch seine Feststellung, bald werde er „fern im Schoße geliebter Frauen Nektar und Ambrosia genießen“ (S.52), hindert das Fräulein nicht daran, ihm fürsorglich die letzte Schleife zu binden, bevor er sich durch das Fenster verabschiedet. Im sich anschließenden gereimten Monolog, der sechsten Szene, erklärt das Fräulein einmal mehr ihre Zuneigung zum Sohn. Sie selbst beginnt unter Tränen, ein kleines Kissen für ihn zu nähen.

Nachdem der Sohn im ersten Akt nur durch die Aufforderung des Freundes die erotische Anziehungskraft des Fräuleins erkennt, ist die tatsächliche Flucht aus der väterlichen Wohnung ebenfalls erst mit der Hilfe des Freundes möglich. Direkt im Anschluss ist der Freund noch einmal kurz am Fenster zu sehen: Offensichtlich hält er sich die ganze Zeit in unmittelbarer Nähe auf. Fragen wirft das Verhalten des Fräuleins auf: Wie schon in den Szenen vorher bleibt sie in loyaler, dienender Haltung und ist dem Sohn trotz der fortwährenden Demütigung voll und ganz ergeben. Es kann lediglich festgehalten werden, dass sie das Verhalten des Sohnes schon in der ersten Szene des Aktes richtig vorausgesehen hat.

III. Akt, 1.-3. Szene

In der ersten Szene des dritten Aktes unterhalten sich gegen Mitternacht Cherubim und von Tuchmeyer in einem Vorzimmer zu dem Saal, in dem Cherubim anlässlich des einjährigen Bestehens des „Klubs 'Zur Erhaltung der Freude‘“ (S.55) eine Rede halten will. Dadurch soll ein Bund „zur Umgestaltung des Lebens“ (S.55) gegründet werden. Als von Tuchmeyer ihm von einem Telegramm des gestern überraschend abgereisten Freundes erzählt, in dem dieser seine Ankunft erst kurz vor Beginn der Veranstaltung ankündigt, erklärt Cherubim, dass er den „unstäten [sic!] Sinn“ (S.55) des Freundes fürchte. Von Tuchmeyer, der den Klub mit dem Erbe seines verstorbenen Vaters finanziert, ermutigt Cherubim zu seinem Auftritt. Dieser stellt fest, dass sie ohne das Vermögen „kleine Schlucker“ (S.57) wären, was er natürlich so niemals in seiner Rede sagen werde. Von Tuchmeyer ist auch weiterhin bereit, das Erbe für einen „Kampf gegen die Welt“ (S.58) auszugeben. Außerdem sei es sein Ziel, den eigenen „Vater aus der Erinnerung der Lebenden auszulöschen“ (S.58).

Fürst Scheitel, der in der zweiten Szene dazu tritt, hat eine andere Einstellung zu seinem Vater als von Tuchmeyer. Er hofft auf ein langes Leben seines Vaters: „Wenn er tot ist, muß ich mich auf den Thron setzen, schon der Presse wegen.“ (S.61) Als Fürst werde er sich auch „an keinem Umsturz beteiligen“ (S.61). Den anderen gesteht er aber das Recht zu, die Welt zu verändern. Cherubim erläutert weitere Einzelheiten seiner Strategie: Er sei „für die Wirkung“ (S.62) und müsse „die Freude predigen, skrupellos“ (S.63): „Zieht Frauen auf, die uns alle lieben! Es lebe unser herrlich weltliches Gefühl!“ (S.63)

In der dritten Szene tritt der Freund ein, bezichtigt Cherubim der Lüge und erklärt ihm „den Kampf“ (S.63). Er wolle Cherubim am Reden hindern oder zumindest selbst nach ihm reden. Der Freund, der „voll Ekel“ (S.64) ist, und verhöhnt, dass sich Cherubim den Namen eines hohen Engels gegeben hat, erklärt: „Ihr wollt in Heiterkeit entfliegen und seid tiefer im Dreck. Das nennt ihr ein neues Programm?“ (S.64) Er redet gegen die ungezügelte und spielerische Lebenslust des Klubs: „Die Freude zu besitzen, tötet.“ (S.65) Als aus dem Saal die „brausende Versammlung“ (S.68) schon zu hören ist, nimmt Cherubim zunächst die Herausforderung an. Nach weiteren Anschuldigungen bietet der Freund an: „Ich lasse dir einen Ausweg: es redet ein Dritter“ (S.71), worauf Cherubim nachgibt.

Der von Cherubim, dem Freund, von Tuchmeyer und Fürst Scheitel gegründete Klub scheint in erster Linie einen hedonistisch-exzessiven Anspruch zu haben. Dabei entlarvt sich der politische Anspruch schon im Laufe der ersten Szene als spielerisches Blendwerk. Dieses Defizits ist sich Cherubim bewusst, der durch eine strategisch durchdachte Rede und

die Gründung eines neuen Bundes über diese Inhaltsleere hinwegtäuschen will. Der Freund, der sich hier selbst als „wurmstichig“ (S.66) bezeichnet, ist mit diesem Konzept nicht einverstanden und verhindert den geplanten Ablauf. Er möchte den Abend offensichtlich für „etwas Größeres“ (S.67) gebrauchen.

III. Akt, 4.-5. Szene

In der vierten Szene führt der Freund den Sohn „hypnotisch, ohne ihn zu berühren“ (S.72) in den Raum. Dann fordert er ihn auf, im Saal zu reden: „Beschwöre die Qual deiner Kinderzeit! Sage, was du gelitten hast! Ruf sie zu Hilfe – ruf sie zum Kampf“ (S.72). Im Hintergrund ist wie am Ende des 2. Aktes Beethovens *Ode an die Freude* zu hören. Der Sohn, der unter der Suggestion des Freundes steht, wird von diesem auf die Bühne im Saal gestoßen: „Nun sprich zu ihnen. Ein Toter nicht mehr – du bist frei!“ (S.73)

Das Geschehen im Saal ist in der fünften Szene nur mittelbar, nämlich durch die Schilderung von Tuchmeyers, zu beobachten. Der Freund macht während der Rede des Sohnes für das Publikum im Saal unsichtbar Gesten „mit magischer Gewalt“ (S.74). Als der Sohn fordert, dass „die Väter, die uns peinigen [...] vor Gericht“ (S.75) gestellt werden sollen, bricht ein „ungeheurer Tumult“ (S.75) aus. Cherubim ist begeistert, während der Freund einen Revolver zückt und sagt, er werde den Sohn im Falle des Versagens töten. Dieser zeigt jedoch die Striemen und Narben der Misshandlungen durch seinen Vater, worauf im Saal begeisterter Beifall erklingt. Der Freund stellt den Sieg des Sohnes fest, der Sohn wird danach von Studenten auf den Schultern aus dem Saal getragen.

Der Sohn steht offenbar während beiden Szenen unter dem Einfluss, wenn nicht sogar unter der Kontrolle des Freundes. So ist es auch dessen „Triumph“ (S.75), wenn er letztendlich die Zuschauer im Saal überzeugt und nicht Cherubims „Bund zur Umgestaltung des Lebens“ (S.55) gegründet wird, sondern ein „Bund [...] der Jungen gegen die Welt“ (S.76). Dabei setzt sich die religiöse Konnotation des Sohnes, der sich schon in seinem ersten Monolog eine Messias-Rolle zugeschrieben hat, deutlich fort: Er zeigt seine Wundmale und sagt, er nehme „die Marter unser aller Kinderzeit auf sich“ (S.74). Dieses Geschehen wirft ein neues Licht auf das Verhältnis zwischen Sohn und Freund, der diesen Ablauf offensichtlich geplant hat und sich des Sohnes wie einer Marionette bedient. Hier agiert der Freund nicht mehr auf den ausdrücklichen Wunsch des Sohnes hin, auch wenn sich die programmatischen Aussagen noch immer mit dem decken, was der Sohn im ersten und zweiten Akt proklamiert hat. Dass der „Kampf gegen die Väter“ (S.75) ausgerufen wurde,

hindert jedoch niemanden daran, sich selbst durch das Absingen der Marseillaise („Allons enfants de la patrie, / Le jour de gloire est arrivé“, S.76) als Kinder des *Vaterlandes* zu bezeichnen.

IV. Akt, 1. Szene

Zu Beginn des vierten Aktes befindet sich der Sohn gemeinsam mit der Prostituierten Adrienne in einem Hotelzimmer, wo der Frühstückstisch gedeckt ist. Der Sohn erinnert sich an den vergangenen Abend, wo er nach eigenen Aussagen einen „Akt aus seiner Jugend“ (S.77) gespielt hat, wenig später aber klarstellt: „Ich war echt.“ (S.78) Er wiederholt einen Kernvorwurf, den er seinem Vater macht: Er habe ihn nicht in den Dingen der Liebe und Sexualität unterrichtet. Der Sohn, der im zweiten Akt vom Vater verlangt hat, als Mann anerkannt zu werden, ist jetzt bereit, einen zentralen Bestandteil dieser Männlichkeit von der Prostituierten Adrienne zu erlernen. Diese nennt den Sohn „Bubi“ (S.82) und will ihn am Abend abholen. Bevor sie abgeht, küsst der Sohn „weltmännisch ihre Hand“ (S.82).

IV. Akt, 2. Szene

Als in der zweiten Szene des Aktes der Freund in das Hotelzimmer eintritt, meint dieser, der Sohn habe „Besseres vor“ (S.83), als von einer „Dame ihres Genres“ (S.83) die Liebe zu erlernen. Er macht dem Sohn bewusst, dass er noch minderjährig ist und erinnert ihn daran, dass sein Vater ihn jederzeit zurückholen könne. Als die Schwärmerei für Adrienne nicht aufhört, nimmt der Freund seinen Hut um zu gehen, bis der Sohn ihn aufhält und erklärt, er wolle „endlich eine Sache ganz tun.“ (S.84) Der Freund bekräftigt, dass dazu die Gelegenheit da sei und macht ihm die Verantwortung bewusst, die er nach dem vergangenen Abend trage. „Die Tat“ (S.85) sei das einzige, dessen „Recht der Existenz“ (S.85) er anerkenne. Der Sohn weiß, dass er unter der Suggestion des Freundes stand und fragt, weswegen er nicht selbst geredet habe. Der antwortet, er sei kein Redner und würde am Ende selbst gegen sich sprechen. Als der Sohn ihn weiterhin zur Rede stellt, (wobei er allerdings auch betont: „Ich beklage mich nicht über meine Rolle“, S.85) gibt der Freund zu: „Ich mißbrauchte dich von Anfang an.“ (S.85) Der Sohn habe genau die benötigten Eigenschaften gezeigt: „Jugend und die Glut des Hasses“ (S.86). Nach der Aufforderung des Freundes, er solle „die Tyrannei der Familie zerstören“ (S.86), ist der Sohn offensichtlich wieder eingenommen. Weitere Beschwörungen, in denen der Freund zum „Kampf gegen den Vater“ (S.86) aufruft, münden in der Aufgabenteilung: „Das Programm stelle ich auf, denn ich kann es beweisen. Führe du das Heer.“ (S.87) Auf Einwände des Sohnes geht

er nicht ein, sondern spricht von einem „Werk für die Freiheit“ (S.87) und von der „heilige[n] Pflicht“ (S.88). Die Bitte des Sohnes „So sage mir, wie schon einmal an der Wende meines Lebens – was ich tun soll“ (S.88) beantwortet er damit, dass er dem Sohn seinen Revolver hin hält. Als dieser die Waffe nicht nimmt, eröffnet er ihm, dass er dem Vater den Aufenthaltsort des Sohns mitgeteilt habe, und dass er bald gefangen sei. Darauf reißt der Sohn den Revolver an sich und drückt auf den Freund zielend ab, ohne dass sich ein Schuss löst. Der Freund macht die Waffe scharf und sagt, er sei nicht das richtige Ziel. Als er den Sohn immer weiter bedrängt, wird diesem klar, was er tun soll: „Du bist furchtbar. – Hier ist nichts mehr – *schreiend* Vaternord!!!!“ (S.90) Der Sohn sucht verzweifelt nach einem Ausweg, sagt aber letztendlich: „Ich verstehe – die Falle ist hinter mir zu. Ich bin um eine Festigkeit ärmer. Weh dir, du rettetest mich nicht. Ich hasse dich maßlos. Jetzt fühl ich: ich könnte es tun.“ (S.91) In dem Bewusstsein, dass in wenigen Minuten die Polizei den Sohn abholen wird, spricht der Freund ihm weiter Mut zu. Der Sohn antwortet, dass er den „gräßlichen Zweikampf“ (S.93) mit seinem Vater eingehen werde, wenn dieser ihn in Fesseln abführen ließe.

Der Sohn, der sich schon im zweiten Akt zum „Überwinder“ (S.45) des Vaters erklärt hat, wird hier vom Freund dazu gedrängt, den im Vorfeld oft proklamierten „Kampf gegen den Vater“ (S.86) wörtlich zu nehmen und durch den Mord zu radikalieren. Während nach der fünften Szene des ersten Aktes eine enge Verschränkung zwischen den Interessen von Freund und Sohn zu erkennen war, so muss dieses Bild nun präzisiert werden: Denn es liegt nicht etwa ein symbiotisches, gleichberechtigtes Verhältnis vor, sondern eher eines, in dem der Sohn zum fühlenden und handelnden Körper wird und der Freund den Kopf darstellt, welcher die Gefühle verarbeitet und dem Körper die Handlungsanweisungen gibt. Dieses Bild wird auch dadurch plausibilisiert, als dass der Sohn wesentlich stärker um körperliche Bedürfnisse kämpft (z.B. Bewegungsfreiheit und Sexualität), während der Freund strategisch planend die Handlung bestimmt.

IV. Akt, 3.-4. Szene

In der dritten Szene treten Kriminalbeamte ein. Der Kommissar erklärt, er habe den Auftrag, den Sohn zum Vater zurück zu bringen. Weil Fluchtverdacht bestehe, müsse er ihm die Hände fesseln. Nachdem der Kommissar mit einer Geste des Bedauerns die Fesseln anlegt, lässt sich der Sohn ohne Widerstand abführen.

Der Freund, der alleine im Hotelzimmer zurück bleibt, triumphiert in der Erwartung des

Vatermordes und erklärt, dass nun seine Kraft am Ende sei. Wenn der Sohn den Mord begehe, dann werde dieser ihn noch mehr hassen. Deshalb werde er nun „verduften“ (S.96) und sich „Lügen strafen“ (S.96): „Die Bejahung des Lebens ist nur einem Spitzbuben erlaubt, der im voraus weiß, wie er endet.“ (S.96) Kurz bevor er sich vergiften kann, hört er Schritte im Treppenhaus und erinnert sich an die Prostituierte Adrienne, die ihm nun „die Vernichtung in einem Tropfen Champagner reichen“ (S.97) soll.

Dieser Monolog des Freundes ist der genaue Gegenentwurf zum Monolog des Sohnes in der Szene I,2: Während der Sohn in der Abendsonne an einem Fenster steht und in gereimten Versen von seinem geplanten Selbstmord erzählt, dann jedoch durch ein „Unendliches Gefühl“ (S.16) davon abgehalten wird, geht es hier eher kühl und ironisch zu: Der Freund schaut an einem Vormittag durch das Fenster, sieht, wie der Sohn abgeführt wird und distanziert sich dann sogar von sich selbst, indem er sich „wie ein Photograph“ (S.96) betrachtet. In klarer Prosa stellt er den Selbstmord als einzig folgerichtige Konsequenz aus seinem Handeln vor. Er ist sich der Situation offensichtlich voll bewusst, wenn er sagt: „Monologe, bevor man stirbt, sind häufig.“ (S.97) Jetzt, wo die Weichen für den Sohn gestellt sind, ist bei dem Freund keine Spur von Pathos und großen Gefühlen zu erkennen, es geht nur noch um einen gut inszenierten Abgang.

V. Akt, 1. Szene

Die erste Szene des fünften Aktes spielt „wenige Stunden später“ (S.98) in dem ärztlichen Sprechzimmer des Vaters, wo sich dieser mit dem Kommissar unterhält. Der Polizist erklärt, dass der Sohn sich nicht gewehrt habe, ihm aber dennoch auf Wunsch des Vaters die Hände gefesselt worden wären. Während der Kommissar versucht, den Vater milde zu stimmen, stellt dieser fest, dass „keine Güte mehr möglich“ (S.99) sei: Es dürfe keinesfalls geschehen, dass sich der Sohn dem väterlichen Willen entziehe. Weiter begründet er die harte Linie mit seiner Ehre. Auch der Hinweis, dass der Sohn von dem eigenen Leben abstamme, macht auf den Vater keinen Eindruck. Er achte „die Verantwortung eines Erziehers zu hoch, sich einem Zwanzigjährigen gleich zu machen“ (S. 101). Außerdem sei in der Zeitung zu lesen gewesen, dass „in einer geheimen Versammlung ein Unbekannter gegen die Väter gepredigt“ (S.101) habe. So bleibe ihm nur „die äußerste Strenge“ (S.102). Er beendet den Dialog mit der Feststellung, er werde „versuchen, selbst in diesem Falle noch, mit meinem Sohne in Güte zu reden – solange ich das vermag.“ (S.102) Bevor der Kommissar mit Verbeugung abgeht, erklärt er, er werde dem Sohn draußen die Fesseln abnehmen.

Der Kommissar hat offensichtlich eine ähnliche Funktion wie der Hauslehrer in Szene I,1: Dort tragen Vater und Sohn ihren Konflikt nicht selbst aus, sondern es tritt mit dem Hauslehrer zunächst eine Instanz auf, die als Angestellter des Vaters dessen Interessen zu vertreten hat. Wie der Hauslehrer erfüllt auch der Kommissar die Anweisungen des Vaters, versucht den Konflikt zu schlichten, scheitert aber mit diesem Anliegen. Damit stellen die beiden männlichen Figuren, die von ihrer Anlage her als Gegenentwurf zum Vater als willkürlichen Alleinherrscher dienen könnten, äußerst schwache Personen dar. So können sie für den Sohn keinen positiven Bezugspunkt bilden.

V. Akt, 2. Szene

Der Sohn tritt ein, weigert sich, dem Vater die Hand zu geben, lehnt das angebotene Essen ab und stellt fest, dass der Vater mit der Anweisung zum Fesseln ein „Verbrechen“ (S.104) begangen habe, für das er nun „Vergeltung finden“ (S.104) werde. Als der Vater eine Hundepeitsche zückt, zieht der Sohn vom Vater unbemerkt den Revolver ein Stück aus der Tasche. Dann erklärt er, dass er mit einer Frau geschlafen habe, worauf sich der Vater aufrichtet und den Sohn aus dem Zimmer weist. Dieser aber bestimmt: „Unser Gespräch ist noch nicht zu Ende. Setz dich wieder.“ (S.105) Während der Sohn im zweiten Akt noch daran gescheitert ist, vom Vater als Mann anerkannt zu werden, legt er in dieser Szene nahezu identische Verhaltensweisen an den Tag wie der Vater im Vorfeld: Früher selbst der Eingesperrte, schließt er nun den Vater ein, um ihn zum Gespräch zu zwingen. Auch ist er es nun, dessen Anweisungen der Vater erfüllen muss. Jetzt bleibt auch die Aussage „Wir sind unter Männern: Wenigstens halte ich mich dafür.“ (S.106) unwidersprochen. Der Vater stellt fest, dass er selbst alt geworden sei. Dennoch kann hier nicht der normale Generationswechsel stattfinden, bei dem der Sohn zum Vater und der Vater zum Großvater wird: Der Vater akzeptiert den Sohn nicht als genealogischen Nachfolger und verweigert ihm ebenfalls, das väterliche Haus zu verlassen, um außerhalb der Machtsphäre des Vaters zu leben. Deswegen kommt es zum Kampf zwischen zwei Männern, die beide die gleiche Position in einem Machtgefüge beanspruchen.

Als der Vater nicht nachgibt, offenbart der Sohn, dass er derjenige gewesen ist, der in der vergangenen Nacht gegen die Väter geredet hat. Der Vater verlangt „schwankend über dem Tisch“ (S.107), dass der Sohn das zurücknehme, worauf der Sohn einmal mehr fragt: „Läßt du mich frei?“ (S.107). Darauf erklärt der Vater, dass er den Sohn verstoße, stellt aber dennoch fest: „Noch ein Jahr bist du in meiner Gewalt. Noch ein Jahr kann ich wenigstens die Menschheit vor dir schützen. Es gibt Anstalten zu diesem Zwecke.“ (S.108) Als der

Vater zur Tür gehen will, ruft der Sohn „mit furchtbarer Stimme“ (S.109): „Halt! Keinen Schritt!!“ (S.109) Der Vater, der nun deutlich in der schwächeren Position ist, setzt sich an den Schreibtisch und will die Polizei anrufen. Währenddessen zieht der Sohn den Revolver ganz hervor und richtet ihn auf den Vater. Dieser schützt sich erst mit dem Arm, sieht dem Sohn noch einmal in die Augen, dann sackt er tot zu Boden: „Der Schlag hat ihn gerührt.“ (S.109) Der Sohn lässt den Revolver fallen und „sinkt [...] automatisch, als setze sein Bewusstsein aus, in einen Stuhl nahe am Tisch.“ (S.109)

Weil jeweils nur Platz für einen Herrscher ist, muss hier einer unterliegen. Dadurch, dass der Sohn nun stärker ist als der vom Alter geschwächte Vater, kann er an dieser Stelle übrig bleiben.

V. Akt, 3. Szene

In der letzten Szene tritt das Fräulein ein, sieht den toten Vater und bietet dem Sohn „einer Mutter Hand“ (S.110) an. Der Sohn fragt: „Kennst du den Knaben noch, der dir entschwindet? O glaube nicht ich kehrte dir zurück.“ (S.110) Sein Herz sei jetzt leer und auch „die große Leidenschaft“ (S.110) sei vorbei. Die Kraft jedoch sei geblieben. Das Fräulein kniet sich vor den Sohn, genau wie er in Szene II,2 vor ihr gekniet hat. Dann wiederholt er seinen Ausruf „Geburt und Dasein“ (S.111 und S.34), mit dem er in Szene II,2 dem Fräulein seine Treue versprochen hat. Jetzt werde ihn aber „Ihre Liebe nicht mehr tragen“. (S.111) Darauf erheben sich beide langsam, und der Sohn fährt fort, dass sein Körper „inschmerzlich Ungeliebte“ (S.111) treibe: „Denn dem Lebendigen mich zu verbünden, hab ich die Macht des Todes nicht gescheut.“ (S.111) Nun werde er die „höchste Kraft in Menschen“ (S.111) „zur höchsten Freiheit“ (S.111) verkünden. Darauf reichen sich Sohn und Fräulein die Hände und gehen dann zu entgegengesetzten Seiten ab. Der tote Vater bleibt als einziger zurück.

Nach der Überwindung des Vaters erfolgt hier eine zweite Trennung: Die sexuelle Beziehung zwischen Sohn und Fräulein, die sich in erster Linie aufgrund des väterlichen Verbots konstituiert hatte, ist für den Sohn inzwischen genauso obsolet wie die fürsorgende Haltung des Fräuleins zu einem minderjährigen Jungen. Auch wird er, nun an seinem Ziel, die Position seines Vaters eingenommen zu haben, nicht „einer Mutter Hand“ (S.110) ergreifen. So ist auch hier die Trennung konsequent.

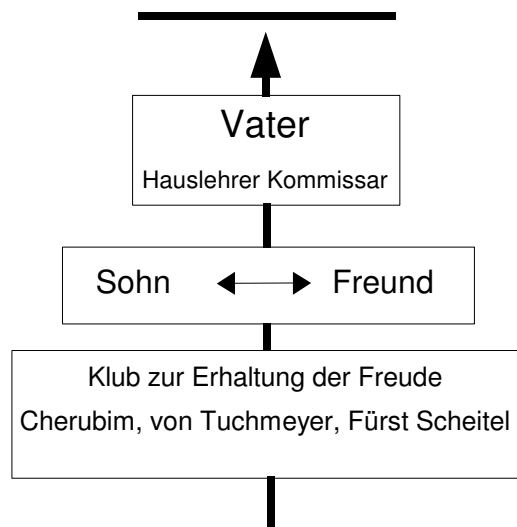
4. Ergebnisse des *close reading*

Durch die genaue Lektüre nach dem oben beschriebenen Verfahren kann zunächst eine globale Struktur des klassisch in fünf Akten gegliederten Dramas festgehalten werden: Es sind klare Bezüge zwischen Szenen aus dem ersten und zweiten Akt mit denen aus dem vierten und fünften zu erkennen: Fast spiegelbildlich organisiert sind die Selbstmordszenen von Sohn und Freund, aber auch die beiden Szenen, in denen Vater und Sohn aufeinander treffen. Ähnlich sieht es mit Szene II,1 und Szene V,3 aus, wo sich das Verhältnis zwischen Sohn und Fräulein umgekehrt hat. Grafisch dargestellt wird diese Struktur besonders deutlich:

Akt	Szene	Ort	Personal	Tag
I. Akt		Zimmer des Sohnes		1. Tag
	1.		Sohn, Hauslehrer	-----
	2.		Sohn	
	3.		Sohn, Freund	
	4.		Sohn, Fräulein	
	5.		Sohn, Freund	
	6.		Sohn, Fräulein	
	7.		Sohn	
II. Akt		Zimmer des Sohnes		2. Tag
	1.		Sohn, Fräulein	-----
	2.		Sohn, Vater	
	3.		Sohn, Freund	
	4.		Sohn	
	5.		Sohn, Fräulein	
	6.		Fräulein	
III. Akt		Vorzimmer eines Saales / Saal		
	1.		Cherubim, v. Tuchmeyer	-----
	2.		Cherubim, v. Tuchmeyer, Fürst Scheitel	
	3.		Cherubim, v. Tuchmeyer, Fürst Scheitel, Freund	
	4.		Cherubim, v. Tuchmeyer, Fürst Scheitel, Freund, Sohn	
	5.		Cherubim, v. Tuchmeyer, Fürst Scheitel, Freund, Sohn	
IV. Akt		Hotelzimmer		3. Tag
	1.		Sohn, Adrienne	-----
	2.		Sohn, Freund	
	3.		Sohn, Freund, Kommissar	
	4.		Freund	
V. Akt		Sprechzimmer des Vaters		
	1.		Vater, Kommissar	-----
	2.		Vater, Sohn	
	3.		Sohn, Fräulein	

Gespiegelt werden die Szenen am dritten Akt, in dem die zentrale Verwandlung des Sohnes zum Mann, der letztendlich den Vater überwinden kann, stattfindet. Auch stellt Szene I,1 zusammen mit Szene V,1 eine solche Klammer dar: Jeweils versucht eine schwache, alternative männliche Figur im Konflikt zwischen Sohn und Vater zu vermitteln, bevor es zur eigentlichen Konfrontation kommt. Dabei ist der jeweils schwächere Part der Adressat, im ersten Akt der Sohn, im fünften der Vater.

Die Beziehungen der Personen werden durch den zentralen Konflikt um die Führungsposition in einem abgeschlossenen System der Väterherrschaft konstituiert: Es ist eine hierarchisch-patriachale Achse zu erkennen, auf der die männlichen Figuren angeordnet sind:



Dabei stellt der Vater die höchste Instanz dar. Weder ist ein in der natürlichen Ahnenfolge notwendiger Großvater erwähnt, noch muss sich der Vater vor einem Gott oder dem Gesetz rechtfertigen. Selbst die Polizei scheint ihm untergeordnet und erfüllt seine Befehle. Was den zentralen Konflikt um die Führungsposition angeht, bilden Sohn und Freund eine Handlungseinheit: Der Sohn ist Exekutiv-Organ, der Freund bestimmt die Strategie und den Ablauf der Auseinandersetzung. Dem Sohn, der den fühlenden und handelnden Charakter darstellt, sind die Pläne und Strategien des Freundes nicht immer bewusst, was den Freund aber nicht zwangsläufig mächtiger als den Sohn macht: Schließlich kann der Freund nicht ohne den Sohn handeln, er übersetzt die Gefühle und Wünsche des Sohnes vielmehr in eine Strategie, vor deren Konsequenzen der Sohn zunächst zurückschreckt. Dies führt zu einem Binnenkonflikt zwischen Sohn und Freund, der sich vor allem in der Auseinandersetzung zwischen dem emotional-gefühlsbetonten Auftreten des Sohnes und dem strategisch-handlungsorientierten Denken des Freundes konstituiert.

Als Allegorie zum Hauptkonflikt wird immer wieder auf eine andere prominente Vater-

Sohn-Beziehung Bezug genommen: Die zwischen Gottvater und Jesus Christus. Auf einer ersten Ebene scheint ein Bezug auf die Religion eher strategisch und bemüht: So wird besonders in Szene IV,2 vom Freund ein Gott herbeizitiert, wenn es darum geht, den Sohn in seinem Auftrag zum Vaternord zu bestärken. Cherubim (der sich den Namen der Engelwesen und Hüter des Paradieses offenbar selbst gegeben hat) und Fürst Scheitel beziehen sich in Szene III,2 ebenfalls recht willkürlich und widersprüchlich auf einen Gott. Auch dem Sohn soll in Szene II,2 die Tatsache, dass Gott ihn leben lasse, als Argument gegen den Vater dienen. Von einem einheitlichen, das Handeln der Personen mitprägenden Gottesbegriff kann hierbei keine Rede sein. Vielmehr scheinen die Figuren zwar mit einem profunden Wissen über den christlichen Mythenhorizont ausgestattet, durch den sie Gott aber nicht als Autorität, sondern lediglich als Argumentationshilfe anerkennen.

Auf einer zweiten, subtileren Ebene spielt die Religion dann aber doch eine entscheidende Rolle: Schon in Szene I,2 setzt sich der Sohn mit dem Messias gleich und deutet sein Leben nach dem Selbstmordversuch als ein Leben nach dem Tode. Dieses Bild wird in Szene III,5 nicht nur ausgebaut, indem der Sohn erklärt, dass er das Leid aller, die unter einem Vater gelitten haben auf sich nehmen und seine Wundmale zeigt, sondern auch gewendet: Indem der Sohn zum Kampf gegen den Vater aufruft, wird er zum Anti-Messias, der seinen Vater nicht ehrt und verherrlicht, sondern der ihn ersetzen will. Übernatürliche Erfahrungen, die ihn in dieser Rolle bestärken könnten, macht der Sohn ebenfalls schon in Szene I,2, wenn er durch die Vision eines toten Kindes vom Selbstmord abgehalten wird. Diese Empfänglichkeit ist auch konstituierend für die Beziehung zwischen Sohn und Freund, schließlich findet ein Großteil der Kommunikation vom Freund zum Sohn auf suggestiver Ebene statt. So sind diese beiden Figuren enger verbunden als alle anderen im Drama.

Die beiden einzigen weiblichen Personen, das Fräulein und die Prostituierte Adrienne können sich in dem abgeschlossenen System der Väterherrschaft nicht am männlichen Machtkampf beteiligen und brechen als Dienstmädchen und Prostituierte folgerichtig nicht ernsthaft aus ihren dienenden Rollen aus. Sie stellen für den Sohn vielmehr eine Möglichkeit dar, um Erfahrungen zu sammeln.

5. Vergleich mit den Interpretationen einschlägiger Sekundärliteratur

Als Bezugspunkte sollen drei populäre und relativ kurze Kommentare zu Hasenclevers *Der Sohn* dienen, die zumindest exemplarisch einen Einblick in allgemein verbreitete Interpretationen des Dramas bieten. Zunächst wird auf den entsprechenden Artikel in *Kindlers neues Literatur-Lexikon*²⁶ eingegangen. Dann sollen das *Reclam*-Nachwort des Kasseler Germanistik-Professors Georg-Michael Schulz²⁷ sowie der knapp dreißig Jahre ältere Kommentar von Wilhelm Steffens in seinem Buch *Expressionistische Dramatik*²⁸ mit den Ergebnissen unseres *close readings* verglichen werden.²⁹

Das Literatur-Lexikon nähert sich dem Drama, quasi als Gegenentwurf zu der hier angewendeten Methode, über die Rezeptionsgeschichte. *Der Sohn* sei „als Ausdruck einer revolütierenden Jugend begeistert aufgenommen und als politische Demonstration, als Kampfpruf einer verratenen Jugend gegen das tyrannische Alter, gegen das herrschende System und gegen jede Art von Autorität gefeiert“³⁰ worden. Außerdem wird Walter Hasenclever mit der Aussage zitiert, das Stück habe den Zweck, „die Welt zu ändern“³¹ und stelle einen „Aufruhr des Geistes gegen die Wirklichkeit“³² dar. Nach der kurzen Zusammenfassung der Handlung wird geurteilt, der „maßlos übersteigerte Generationenkonflikt“³³ sei die „literarische Sublimierung von quälenden Reminiszenzen aus des Autors eigener Jugend“³⁴ und habe „prononciert politischen [...] Charakter: Das *Spiel des Sohnes zum Vater* stellt exemplarisch das *Vorspiel des Bürgers zum Staat* dar.“³⁵

Ausgehend von einer Interpretation des Dramas als antiautoritäres politisches Manifest wird hier eine Deutung mit Äußerungen des Autors und dessen Biographie plausibilisiert, die den Ergebnissen der vorliegenden *close reading*-Analyse diametral entgegensteht. In der Tat wird es schwer fallen, am Text selbst den Aufstand „gegen jede Art von Autorität“³⁶ oder eine Vergleichbarkeit der Beziehung zwischen Vater und Sohn mit dem Verhältnis

26 Jens, Walter (Hg.): Kindlers neues Literatur-Lexikon, Band 7: Gs-Ho München 1996, S. 362 f.

27 Hasenclever, Walter: *Der Sohn. Ein Drama im fünf Akten*. Stuttgart 1999, S. 113-134.

28 Steffens, Wilhelm: *Expressionistische Dramatik*. Velber bei Hannover 1977, S. 81-85.

29 Ein vollständiger Überblick über die deutschsprachige Sekundärliteratur kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden. Eine profunde Analyse auch der formalen Aspekte in Hasenclevers *Der Sohn* liefert z.B. schon Denkler, Horst: *Das Drama des Expressionismus im Zusammenhang mit den expressionistischen Programmen und Theaterformen*. Münster, Phil. Diss. 1963. Diese und ähnliche Arbeiten haben allerdings wesentlich weniger Ausstrahlungskraft als die kurzen und knappen Kommentare, die hier exemplarisch untersucht werden.

30 Jens, Walter (Hg.): Kindlers neues Literatur-Lexikon, Band 7: Gs-Ho München 1996, S.362.

31 Zitiert nach Jens, Walter (Hg.): Kindlers neues Literatur-Lexikon, Band 7: Gs-Ho München 1996, S.362.

32 ebd.

33 ebd., S. 363.

34 ebd.

35 ebd.

36 ebd.

zwischen Staat und Staatsbürger zu erkennen. Das versucht der Lexikon-Artikel aber schon rein konzeptionell nicht: Es findet vielmehr eine Interpretation der Rezeptionsgeschichte statt, so dass die Substanz des Artikels mit der des angeblich besprochenen Theaterstücks nicht mehr viel gemein hat. Das wird jedoch nichts an der Tatsache ändern, dass die für jede Schülerin und jeden Schüler zugängliche Interpretation des *Kindlers* weiterhin wesentlich deutlicher den Umgang mit dem Stück prägen wird als der dramatische Text selbst.

Ähnlich sieht es mit dem Nachwort in der *Reclam*-Ausgabe aus, welches sich dem Text zunächst dadurch nähert, dass ihm implizit ein Zweck, der identisch mit der Intention des Autors ist, unterstellt wird: Er sei, wie ein Großteil der in zeitlicher Nähe entstandenen expressionistischen Literatur auch, ein Protest „gegen diese als durch und durch bedrückend erlebte Wirklichkeit und deren Repräsentanten“³⁷. Außerdem signalisiere schon der Titel, dass es nicht um eine Einzelperson und deren individuelles Verhalten gehe, sondern dass die Hauptfigur ein „Repräsentant vieler Söhne“³⁸ darstelle. Zwar hält Schulz fest, das Drama beziehe „nicht eine grundsätzlich antiautoritäre Haltung“³⁹, begründet wird dies jedoch mit der Figur des Kommissars, der einen „fürsorglichen, liebevollen Vater“⁴⁰ darstelle. Bei dieser Beweisführung sind zumindest Zweifel angebracht, hat unser *close reading* den Kommissar doch als eine sehr schwache Figur ausgemacht, der mit seinen moralischen Ansprüchen schon deswegen gescheitert ist, weil er die Befehle des patriarchalen Vaters genau befolgt. Ebenfalls nicht vereinbar mit der vorliegenden Lesart ist, dass Schulz nur „vage religiöse Momente“⁴¹ erkennt und lediglich das beschreibt, was hier als erste, strategisch-willkürliche Ebene im Bezug auf den christlichen Mythenhorizont bezeichnet wurde.

Nicht auflösen kann das Nachwort darüber hinaus eine festgestellte „Unentschiedenheit in der uneinheitlichen Personengestaltung“⁴² vor allem in der Figur des Freundes: Es müsse „merkwürdig erscheinen“⁴³, dass der Freund zwar die Kraft habe, den Sohn zu manipulieren, nicht aber, selbst aktiv zu werden. Dieses Problem hat sich bei der vorliegenden *close reading*-Analyse freilich nicht ergeben, da deutlich zwischen der äußeren Handlung, bei der Sohn und Freund eine Handlungseinheit darstellen, und dem Binnenkonflikt zwischen den beiden Protagonisten unterschieden wurde. Außerdem sei,

37 Hasenclever, Walter: *Der Sohn. Ein Drama im fünf Akten*. Stuttgart 1999, S. 113.

38 ebd., S. 115.

39 ebd., S. 123.

40 ebd.

41 ebd., S. 127.

42 ebd., S. 131.

43 ebd., S. 124.

so Schulz, für die Struktur des Dramas eine „Unentschiedenheit“⁴⁴ prägend, die auf dem Unterschied zwischen den persönlichen im Text verarbeiteten Erfahrungen Hasenclevers und dem repräsentativen, allgemeinen Anspruch, den der Autor ausdrücken wolle, beruhe. Eine solche Aussage weist darauf hin, dass auch hier weniger der dramatische Text analysiert, sondern vielmehr die Sekundärliteratur interpretiert wird. So verwundert es nicht, dass Georg-Michael Schulz abschließend den dramatischen Text an sich für so defizitär hält, dass „erst die 'expressionistische' Inszenierung die im Text angelegte Radikalität wirklich zum Vorschein“⁴⁵ bringe.

Wilhelm Steffens eröffnet seinen Artikel über Hasenclevers *Der Sohn*, der in erster Auflage 1968 erschienen ist, mit Kommentaren des Theaterkritikers und Schriftstellers Bernhard Diebold, der das Drama als „bürgerliche Tragödie in der Wallung Jung-Schillers“⁴⁶ klassifiziert und ihm damit seinen Ruf als Programmstück des Expressionismus abspricht. Steffens entgegnet jedoch, dass die Übertreibung des Generationenkonfliktes originär expressionistisch sei. Die Figuren fasst er als „antagonistische Sinnbilder“⁴⁷ auf, wobei dem Vater „soziale Wirklichkeit“⁴⁸ fehle und der Sohn „recht wenig Geist“⁴⁹ habe. Außerdem beruft er sich auf die Zeitgenossen Hasenclevers, die in dem Drama ein politisches Programm gesehen hätten und fragt rhetorisch: „Ist es nicht Hasenclever mitzuverdanken, daß heutiger politischer Aufstand gegen Altes schon weithin jenseits enger persönlicher Bindungen und bürgerlicher Tabus stattfinden kann?“⁵⁰ Denn in diesem Drama verkörpere der Vater „bürgerliche[n] Irrtum, geistig-moralische Beschränktheit in extremis“⁵¹, gegen die der Sohn den Aufstand wage.

Eine solche Deutung, die einerseits auf dramaturgische Mängel abzielt, andererseits den Wert des Dramas in Bezug auf seine politische Wirkung bis in die Gegenwart hinein herausstellt, hat sich offensichtlich bis in die heutige Zeit hinüber gerettet, wie die im Vorfeld dargestellten Artikel zeigen. Auch wenn sich das Vokabular seit den sechziger Jahren gewandelt und sich der Schwerpunkt vom Bezug auf kontemporären politischen Protest auf eine eher historische Betrachtungsweise verlagert hat, sind alle drei Interpretationen zumindest in den angeführten Passagen ähnlich weit vom eigentlichen dramatischen Text entfernt.

44 ebd., S. 131.

45 ebd., S. 134.

46 zitiert nach: Steffens, Wilhelm: *Expressionistische Dramatik*. München, 1977, S. 82.

47 ebd., S. 83.

48 ebd.

49 ebd.

50 ebd., S.84.

51 ebd.

6. Fazit

Die vorliegende Arbeit hat gezeigt, dass mit der Methode *close reading* durchaus eine umfangreiche und zielgerichtete Analyse eines deutschsprachigen Dramas möglich ist. Dabei konnten die im Verlauf des Leseprozesses an den Text gestellten Fragen beantwortet werden, ohne auf außerliterarische Zeugnisse zurückzugreifen oder dem Drama mangelnde Einheitlichkeit oder Plausibilität zu unterstellen. Dass an dieser Stelle ein Erfolg für das beschriebene Vorgehen zu verbuchen ist, liegt zugegebenermaßen auch daran, dass a priori bestimmte Fragestellungen ausgeklammert wurden, auf die ein textimmanentes Verfahren keine Antworten finden kann: So blieben eine zeit- und literaturgeschichtliche Einordnung genauso außen vor wie die Beschäftigung mit den Inszenierungen auf der Bühne. Außerdem mag es problematisch sein, von einem geschlossenen literarischen Werk auszugehen und nicht von einem, das in verschiedenen Editionen, Drucken und Versionen existiert. Bei der Auswahl der besten Textgrundlage kommt man also um eine Beschäftigung mit außerliterarischen Quellen nicht herum, soll das Ergebnis nicht durch die Willkür von Herausgebern und Verlagen geprägt sein. Hier haben Hilfswissenschaften wie die Editions-kunde zweifelsohne wichtige Voraussetzungen geschaffen, aufgrund derer ein sinnvolles *close reading* überhaupt erst möglich ist.

Bei der Betrachtung der angeführten Sekundärliteratur wurde aber auch deutlich, dass der Verzicht auf ein *close reading* keineswegs dazu führt, dass auf die Fragestellungen, die hier nicht behandelt wurden, plausible Antworten gefunden werden. Im Gegenteil hat eine voreilige und nicht auf dem dramatischen Text basierende Interpretation die Beschäftigung mit dem Theaterstück selbst erschwert, wenn nicht gar verhindert. Das macht den Stellenwert eines genauen Zugangs zu Literatur über ein *close reading*-Verfahren deutlich: So sinnvoll und notwendig es auch ist, die Rezeptionsgeschichte eines Theaterstücks zu untersuchen – wenn diese Analysen nicht mit dem ursprünglichen dramatischen Text kritisch konfrontiert werden, sondern als Analysen des Textes an sich ausgegeben werden, dann reproduzieren sich Interpretationen, die am Text selbst nicht mehr nachvollzogen werden können.

7. Literatur

Primärtext:

Hasenclever, Walter: Der Sohn. Ein Drama im fünf Akten. Stuttgart 1999.

Sekundärliteratur:

Arnold, Heinz Ludwig u. Sinemus, Volker (Hgg.): Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft, Band 1: Literaturwissenschaft. München 1973.

Halfmann, Ullrich: Der amerikanische „New Criticism“. Frankfurt/Main 1971.

Sontag, Susan: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt/Main 1999.

Rickes, Joachim: Das ungenaue Lesen in der gegenwärtigen Germanistik. Ein Plädoyer für das scheinbar Selbstverständliche: *close reading*. In: Rölleke, Heinz (Hg.): Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre, 3/1999, S.431ff.

Jens, Walter (Hg.): Kindlers neues Literatur-Lexikon, Band 7: Gs-Ho. München 1996.

Steffens, Wilhelm: Expressionistische Dramatik. München, 1977.

Online-Quellen:

Kafka im Hypertext, Projekt der Pädagogischen Hochschule Freiburg, Online im Internet URL: http://www.vib-bw.de/tp8/sose_99/kafka/

Tod Browning: Monstrosität, Transdifferenz, close reading. Seminar an der Bauhaus-Universität Weimar, SS 2002, Ankündigung online im Internet URL: http://www.uni-weimar.de/medien/philosophie/lehre/ss2002/tod_browning.htm

Textanalyse: Literarische Kanontexte. Proseminar an der Universität Salzburg, SS 2001, Ankündigung online im Internet URL: <http://www.sbg.ac.at/ger/kovoss2001/lvs/muellerkps.htm>

Kain, Patricia: How to Do a Close Reading, 1998, Online im Internet URL: <http://www.fas.harvard.edu/~wricntr/documents/CloseReading.html>

Martin, John Edward: How to do a “Close Reading“, Last updated: 04/07/00, Online im Internet URL: <http://pubweb.acns.nwu.edu/~jem973/closereading.htm>