Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 12 (1944-1945)

Artikel: Das moderne amerikanische Drama und seine gedanklichen Ursprünge
Autor: Straumann, Heinrich
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-759435

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DAS MODERNE AMERIKANISCHE DRAMA UND SEINE GEDANKLICHEN URSPRÜNGE

VON HEINRICH STRAUMANN

I

Die amerikanische Kritik ist sich darüber einig, daß es in den Vereinigten Staaten eine eigene dramatische Literatur von Bedeutung erst seit Abschluß des ersten Weltkriegs gibt und daß sie somit sprunghaft in Erscheinung getreten sei, um hierauf eine mannigfaltige und oft absonderliche Entwicklung einzuschlagen. Was vor diesem Zeitpunkt auf amerikanischen Bühnen gespielt wurde, das waren Stücke englischer und französischer Provenienz, sowie Bühnenbearbeitungen bekannter Romanwerke, wobei das leichte Unterhaltungsstück als Gattung überwog. Um die Jahrhundertwende erscheinen zwar die ersten Reflexe der sozialen Problematik; aber von einer vertieften Gestaltung der vorgebrachten Inhalte konnte noch nicht die Rede sein. Eine Ibsen-Epoche, wie sie England kannte und befruchtend hätte wirken können, gab es in Amerika nicht, und die allmächtigen Theatertrusts taten das ihre, um allfällige neue Inhalte dem vermuteten Mehrheitsgeschmack des Publikums anzupassen und nach dem Starsystem auszurichten.

Der Durchbruch kündigte sich, äußerlich gesehen, mit der Gründung von zwei halbprofessionellen Gruppen an, den Washington Square Players und den Provincetown Players im Jahre 1915, die sich bewußt in Opposition zum kommerziellen Theater stellten.

Obschon bei diesen Truppen, zu denen auch O'Neill gehörte, von einem bestimmten Programm nicht gesprochen werden konnte, so verwirklichte sich ihre Absicht, der dramatischen Gattung vertiefte künstlerische Gestaltung zu geben, in zahlreichen Experimenten, wobei nach einiger Zeit thematisch die soziale Problematik und die Psychoanalyse, stilmäßig der Expressionismus und radikale Realismus in den Vordergrund traten.

Eine zweite entscheidende Anregung erhielt das Theater, wiederum zunächst äußerlich gesehen, in der Depressionszeit der dreißiger Jahre,

die zur Gründung des «Federal Theatre Project of the Works Progress Administration» führte. Dieses Federal Theatre, eine der weitsichtigsten kulturellen Unternehmungen der Roosevelt Administration, verhalf auf Grund staatlicher Subsidien den arbeitslosen Schriftstellern, Schauspielern und Bühnenarbeitern zu neuer Beschäftigung und ermöglichte gleichzeitig den von der Arbeitslosigkeit betroffenen Bevölkerungsschichten den Besuch billiger Theateraufführungen. Die dramatische Literatur dieses zweiten Durchbruchs war naturgemäß ausgesprochen krisenbedingt: Tendenzstücke mit oft sozialistischem Einschlag standen im Vordergrund, wobei die Ausdrucksform der sogenannten «Lebenden Zeitung», das heißt die Darstellung aktueller politischer und sozialer Vorgänge, auf der Bühne besonders beliebt war.

Parallel mit diesen Durchbrüchen, die sich zunächst aus durchaus kleinen Zirkeln entwickelten, verläuft ein ständig wachsendes Interesse des theaterfreudigen Publikums. Die Zahl der Provinzbühnen und kleinen Theater erhöhte sich in zehn Jahren von rund zweitausend auf dreitausend, und das kommerzielle Theater Neuyorks scheute sich nicht, Stücke, die sowohl inhaltlich wie stilgemäß als revolutionär bezeichnet werden mußten, in sein Repertoire aufzunehmen und damit sozusagen salonfähig zu machen.

In weniger als anderthalb Dezennien hatte die amerikanische Theaterkultur ihr Gesicht grundlegend verändert.

Wo liegen die tiefern Gründe für diesen einzigartigen Aufstieg des amerikanischen Dramas? Es sei hier versucht, die Gründe aus der ganz bestimmten *geistesgeschichtlichen Situation* Amerikas in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts abzuleiten und anhand einiger bekannter Dramen den darin gestellten Problemen nachzuspüren.

II

Diese Situation erscheint in Amerika verhältnismäßig gut überblickbar. In stark vereinfachter Form läßt sich das amerikanische Geistesleben der Gegenwart in drei große Linien legen, von denen die *empiristisch-pragmatistische* die bekannteste ist und deshalb als *erste* vorgenommen werden darf. Die Grundlage für diese Denkformen finden wir in Systemen, wie sie von Spencer im 19. Jahrhundert aufgestellt wurden, das heißt in den von den naturwissenschaftlichen, besonders biologischen Entdeckungen beeinflußten Denkformen. Dabei ist um die Jahrhundertwende in Amerika eine Teilung dieser Anschauungsformen in zwei Strömungen zu bemerken: eine radikal-empiristische und eine pragmatistische, die jedoch oft so nahe zueinander gehören, daß sie von den gleichen Leuten vorgetragen werden.

Die radikal-empiristische Richtung tritt für ein weiteres Publikum besonders in einigen Formen der Epik (zum Beispiel bei Stephen Crane und Frank Norris) schon zu Beginn des Jahrhunderts in Erscheinung, die ihren Ausdruck in dem Satze findet: «Die Realität ist stärker als der Mensch». Blind-mechanistische Kräfte regieren die Welt in einem Kausalnexus, gegenüber denen der Wille des Menschen ohnmächtig ist. Und um die Härte dieser Kausalität zu zeigen, entdecken die Epiker die Welt des Elends, die Grausamkeit materieller Existenzschwierigkeiten, unter denen der Mensch zusammenbricht, die Macht der Umstände, manchmal in Form der Gegebenheiten erbarmungsloser gesellschaftlicher Konvention, die vom einzelnen nicht durchbrochen werden kann. Die dauernde Leistung dieser Epiker besteht vor allem wohl in dieser Entdeckung; denn auch diejenigen Künstler, die von ganz andern Voraussetzungen ausgehen, haben von diesem neuen und unerschöpflichen Stoffgebiet reichlichen Gebrauch gemacht, und es ist aus dem gesamten Kunstschaffen (auch aus dem Film) nicht mehr wegzudenken.

Die Uebertragung dieses Stoffgebiets auf das Gebiet des Schauspiels war verhältnismäßig leicht. Es ist aber zunächst eben auch nur eine Uebertragung, die zwar zu interessanten, aber für die Form des Dramas nicht entscheidenden Leistungen führt. So wie im 19. Jahrhundert Romanerfolge dramatisiert wurden, so werden jetzt solche Ausschnitte aus bestimmten Existenzgegebenheiten auf die Bühne verlegt. Genau wie es beim Roman ein gutes Jahrzehnt dauerte, bis von den ersten Versuchen an ein weiteres Publikum sich für diese Art der Betrachtung interessierte, so dauerte es auch beim Drama ungefähr zehn Jahre, bis, nach den ersten Durchbrüchen auf andern dramatischen Linien, das rein realistische Drama mit empiristisch-pessimistischer Grundhaltung zu größeren Leistungen führte.

Die Reaktion des Zuschauers ist dabei ähnlich, wie die bei der Lektüre der realistischen Romane: Eine gewisse Resignation gegenüber dem Unabänderlichen der Vorgänge und dem Walten des Zufalls, der hier bewußt als Kunstmittel angewendet wird, macht sich vor allem geltend. Eines der bekanntesten Stücke auf diesem Gebiet ist *Street Scene* von Elmer Rice (1929), wo uns die Schicksale der Bewohner eines Neuyorker Miethauses vorgeführt werden, wobei neben den Ereignissen im Zentrum (Liebe, unerfüllte und erfüllte, Eifersucht, Todschlag, Verhaftung) die zufällig vorbeigehenden Passanten als Symbole das Beiläufige der Schicksale herausheben sollen.

Es ist kein Zufall, daß das bekannteste Stück dieser Art die Bearbeitung eines Romans darstellt: *Tobacco Road* von Erskine *Caldwell* (1932), Bühnenbearbeitung von Jack *Kirkland* (1933). Mit äußerstem Realismus wird hier ein Ausschnitt aus dem Leben der

völlig verarmten Baumwollkleinpflanzer im Gebiet der ehemaligen Tabakplantagen von Georgia vorgeführt: ein Stück Leben, bestehend aus absoluter Unwissenheit, Verkommenheit und Hilflosigkeit gegenüber den äußern veränderten Umständen, verbunden mit einer nicht durchaus überzeugend wirkenden Anhänglichkeit an das unfruchtbare Stückchen Land, auf dem diese Menschen noch existieren, aber mit letzter Sicherheit dem Untergang entgehen werden. Die dramatische Spannung in dem Stück besteht eigentlich einzig darin, daß die paar wenigen Möglichkeiten der Existenzverbesserung oder Existenzerhaltung, die noch vom Zufall hergetrieben werden, zwar mit einer gewissen natürlichen Gier von den Leuten erfaßt, aber infolge ihrer Verkommenheit auch sofort wieder verloren werden. Das Bild wäre in der Konsequenz des Niedergangs fast unerträglich, wenn nicht ab und zu ein Element grimmigen Humors dazukäme, das von den unorganisierten und falsch gerichteten Kräften der List und Verschlagenheit erzeugt wird.

Die Gesamtwirkung auf den Zuschauer ist auch hier zunächst Resignation, wobei sich allerdings ein weiteres Element bemerkbar macht, das sich in anderem Zusammenhange sehr aktiv und richtungsändernd auswirken kann: das des Mitleids. Und auf dieser psychologischen Reaktion bauen dann jene Bühnenschriftsteller ihre Werke auf, die zwar ebenfalls radikal-empiristisch denken, aber mit der Darstellung besonderer Sachverhalte für eine *Aenderung* der sozialen Gegebenheiten eintreten: die Autoren der *Tendenzstücke*. Es ist interessant, zu bemerken, daß bis jetzt das Tendenzstück in Amerika trotz einzelnen Augenblickserfolgen wie *Waiting for Lefty* (1935) und *Awake and Sing* (1935) von Clifford *Odets* oder *Marching Song* (1937) von J. Howard *Lawson* in keiner Weise ähnliche Leistungen aufzuweisen hat wie der Tendenzroman (etwa bei Upton Sinclair) oder der Tendenzfilm, wobei allerdings zu bemerken ist, daß die Kriegsverhältnisse einen genaueren Einblick in die Situation der letzten paar Jahre nicht gestatten. Die verhältnismäßig bescheidene Leistung des Tendenzstückes mag darauf zurückzuführen sein, daß ihre Urheber bisher offenbar zur Hauptsache einer grundsätzlich mechanistischen Weltanschauung verhaftet sind und dem Grundsatz, wonach die Realität stärker als der Mensch sei, kein genügend durchschlagendes Prinzip entgegenstellen können, um die Möglichkeit einer willentlichen Aenderung eben dieser Realität dem Zuschauer plausibel zu machen — im Unterschied etwa zu Upton Sinclair, bei dem der humanitäre Grundton metaphysischer Herkunft ist.

Dagegen darf sich die radikal-empiristische Richtung das Verdienst zuschreiben, ein weiteres Stoffgebiet für die Bühne erschlossen zu haben, das seither zu sehr verschiedenen Zwecken ausgebeutet worden

ist: das Gebiet der *Psychoanalyse*. Der Weg dazu ist völlig gradlinig. Der Empiriker in seinem Drang, alle Kräfte, die an der Wirklichkeit arbeiten, möglichst genau zu kennen, wird jede Methode, die eine genaue Erfassung und Erklärung für seelische Abläufe zu versprechen scheint, auf der Stelle aufgreifen. Für die Gestaltung im Drama bedeutet das für den Empiriker die Darstellung des menschlichen Schicksals als eines, das statt von äußern greifbaren Umständen abzuhängen, nunmehr vom Spiel der Kräfte des Unbewußten vorgezeichnet ist — Kräfte, die in dieser Darstellung genau so unerbittlich scheinen, wie die der äußern Wirklichkeit. Eine der besten Leistungen auf diesem Gebiete ist wohl in dem Stück *The Silver Cord* von Sidney *Howard* (1926) zu erblicken: the silver cord, das silberne Band, das die Liebe einer Mutter zu ihren Söhnen in ihrer Uebersteigerung zu einem Verhängnis zu machen bestimmt scheint. Der eine der Söhne opfert die Geliebte, um die Trennung von der Mutter nicht vollziehen zu müssen, während der andere, beinahe demselben Schicksal erliegend, dann erst die Kraft zur Ueberwindung der Situation findet, nachdem ihm die sozusagen wissenschaftliche Erkenntnis von der Sachlage zuteil wird. Die dramatische Spannung gründet sich also auf den Konflikt der sich kreuzenden unbewußten und bewußten Persönlichkeitsbindungen, wobei der Autor offensichtlich für die Lösung durch das rational Erkennbare im Sinne des Normalen Partei nimmt, wodurch seine Beziehung zur Empirie ja ohne weiteres deutlich wird. Sowohl dem radikal-empiristischen Standpunkt wie auch dem Stoffgebiet der Psychoanalyse werden wir bei O'Neill wieder unter neuem Vorzeichen begegnen.

Der radikale Empirismus im Sinne einer mechanistisch-pessimistischen Deutung umfaßt trotz seiner bedeutsamen Herkunft zahlenmäßig einen nicht allzu großen Kreis von Anhängern. Um so stärker und umfassender in ihrer Wirkung wurde jene ebenfalls auf die Empirie des 19. Jahrhunderts zurückgehende Richtung, die man mit *Pragmatismus* bezeichnet. Der amerikanische Pragmatismus, dem die zwei bedeutendsten Philosophen der neueren Zeit zugezählt werden dürfen, William James und John Dewey, ist eigentlich der zentrale Ausdruck für das Handeln des Großteils der modernen Amerikaner geworden. Der Pragmatismus stellt auf den Grundsatz ab, daß nur dann ein Gedanke eine Wahrheit sei, wenn er, in Praxis umgesetzt, zu der beabsichtigten Wirkung führe. Objektive Wahrheiten gebe es überhaupt nicht. Wahr sei, was in dieser ständig wechselnden Wirklichkeit für den Augenblick praktische Gültigkeit habe. Unser Denken sei gar nicht darauf gerichtet, abstrakte Wahrheit zu ergründen, sondern gehe letzten Endes immer darauf aus, ein praktisches Ziel im täglichen Leben zu erreichen.

Die empiristische Grundlage dieser Doktrin ist offensichtlich; sie weicht aber vom radikal-empiristischen Standpunkt beträchtlich ab, weil sie eine ausgesprochen optimistische Haltung ermöglicht. Ja, sie unternimmt es sogar, die Verbindung mit transzendentalen Fragen herzustellen, in der Weise nämlich, daß der Glaube an metaphysische Kräfte dann pragmatisch gerechtfertigt ist, wenn dieser Glaube zu praktischen Resultaten führt. Damit ist eine grundsätzlich tolerante Haltung gesichert. Das Postulat einer möglichst zweckmäßigen Anpassung an die Wirklichkeit (das übrigens stark an den Utilitarismus erinnert und die Verbindung mit der amerikanischen Tradition auf diesem Gebiete herstellt), ist vom volkstümlichen Standpunkt aus nahezu unbekämpfbar; und es ist denn auch weiter nicht verwunderlich, daß die Lehre vom Pragmatismus ein Massenglaube geworden ist, der allerdings auch die gefährliche Umkehrung vom Satz der Zweckmäßigkeit vorgenommen hat. Es heißt nämlich bald nicht nur, daß das, was richtig ist, Erfolg hat; sondern auch, daß das, was Erfolg hat, auch richtig sein muß: die Verehrung des Erfolgs. Daß diese Umkehrung zu schärfsten Konflikten in der ethischen Problematik führt, werden wir dann im letzten Teil unserer Ausführungen sehen.

Der Prozeß der Anpassung an die Wirklichkeit, das *Glücklichwerden* infolge der richtig unternommenen Schritte oder die Korrektur falscher Gedankengänge durch die praktische Erfahrung ist als Thema im höchsten Grade geeignet, besonders der Unterhaltungsliteratur Unterlagen zu liefern. Tatsächlich läuft denn auch hier der ältere Strom der amerikanischen Komödie des 19. Jahrhunderts ungehemmt in die Lustspielproduktion der Gegenwart über. Literarisch wird diese Produktion erst dann interessant, wenn die Thematik sich einmal einer einer etwas ungewöhnlichen Sachlage bemächtigt oder die Definition des Erfolgs und des Glücklichseins besondere Schattierungen annimmt.

Das ist der Fall bei einigen Werken von Moss *Hart* und George S. *Kaufman;* vielleicht am deutlichsten im Stück: *You can't take it with you* (1936). Das Datum ist von einiger Bedeutung, da die darin vorgetragene Auffassung vom Glücklichsein ausgesprochen von der Erfahrung der Depressionsjahre beeinflußt ist; Glücklichsein bedeutet nämlich im Unterschied zum Massenglauben nicht unbedingt Erfolg auf finanziellem Gebiet, sondern die Kunst, das tun zu können, was man am liebsten tut. Der Sieg der harmlosen, wenn auch leicht verrückten Liebhaberei über die Arbeitsmanie, die Ueberwindung der vom Golde besessenen Aktivität durch die Hingabe ans Spielerisch-Ungebundene ist das, was dem Stück seine Prägnanz gibt. Eine gelöstere, freiere, wenn auch zunächst materiell ärmere Wirklichkeit, verkörpert durch die unbekümmert weise Haltung des Großvaters, bestimmt sogar den im täglichen Finanzkampf stehenden Wallstreet-

kaufmann zu einer duldsameren Haltung. Auf diesem Rennen zwischen zwei verschiedenen Stufen pragmatischer Lebensweisheit beruht auch die Spannung im Stück, wobei natürlich mit ausgiebiger und stark aufgetragener Situationskomik entsprechend nachgeholfen wird.

Ab und zu wird die Aufgabe der Anpassung an die Wirklichkeit auch mit einer ernsteren Thematik verbunden. Dies ist namentlich dann der Fall, wenn diese pragmatische Anpassung mit der Wirklichkeit verhärterter konventioneller Anschauungen in Konflikt gerät. Ein Stück, das in die ersten Jahre der Befreiung des amerikanischen Dramas gehört und somit Pionierarbeit geleistet hat, ist die hiehergehörende ernste Komödie *They Knew what they Wanted* von Sidney *Howard* (1924). Sie nimmt das bekannte Hebbelsche Motiv von «dem, über das kein Mann hinwegkommt», in der Umkehrung auf. Der Mann, der das Recht hätte, seine Frau zu verstoßen, weil sie sich einmal einem andern ergeben hat, kämpft sich zur Anerkennung dieser Erfahrung durch und nimmt auch das Kind, das diesem Verhältnis entsprungen ist, als sein eigen an, wodurch er auch die Frau neu gewinnt. Das heißt, die Existenz und das Glück dreier Menschen wird dadurch gerettet und auf eine neue Grundlage gestellt, daß die sittliche Norm für einmal dem Zweckmäßigkeitsprinzip untergeordnet wird.

Das fast gleiche Motiv mit dem gleichen gedanklichen Untergrund wird auch in dem Stück *Paris Bound* von Philip *Barry* (1927) zu Gestalt gebracht, wobei allerdings der Rahmen in eine höhere gesellschaftliche Sphäre gehoben ist und die Komplikation mit dem Kind fehlt. Während die dramatische Spannung beim ersten Stück von Howard darin besteht, daß eine verworrene Anfangssituation geklärt werden muß, liegt sie hier darin, daß die Krisis zwar erst spät ausbricht; aber am Anfang zuerst sozusagen theoretisch erwogen wird, so daß der Zuschauer von der Frage nach dem wahrscheinlichen Verhalten der Beteiligten in der Praxis in Atem gehalten wird. Die endliche Entscheidung um Erhaltung oder Zerstörung des eigenen Glücks wirkt um so stärker, als sie im kritischen Moment eigentlich stillschweigend, intuitiv, geradezu wortlos gefällt wird.

Die Frage nach der besonderen Qualität des Glücklichseins und den dazu notwendigen Mitteln und Gründen — eine eminent pragmatische Angelegenheit — ist im letzten Jahrzehnt von der amerikanischen Literatur und der Dramatik im besondern ganz allgemein überaus häufig gestellt worden. Ein Beispiel besonders phantastischer Art ist das Lustspiel von Maxwell *Anderson: The Star Waggon* (1937), wo es einer Gruppe von Menschen möglich ist, in einer Vision das zu erblicken, was sie als ihren besondern Wunschtraum von Erfolg betrachten. Gleichzeitig aber überfällt sie die Erkenntnis, daß dieses

erfüllte Bild erfolgreicher Karriere nur auf Kosten ihrer Bewegungsfreiheit im kleinen erkauft werden könnte. Wiederum genau wie in *You can't take it with you* siegt das Bekenntnis zur materiell ärmern, aber gelöstern Wirklichkeit der freien Entscheidungen über den Massenglauben an das scheinbare Glück äußern Erfolges. Auch dieses Werk ist charakteristischerweise erst nach den wirtschaftlichen Depressionsjahren entstanden. Und es schwingt möglicherweise auch hier ein leiser Ton aus der Melodie der «zu sauren Trauben» mit. Daß es für den Pragmatiker besonders leicht fällt, auf den äußern Gewinn des Erfolges zu verzichten, wenn dieser in keiner Weise sichergestellt werden kann, liegt auf der Hand. Der «Idealist» wird diesem Vorgang natürlich jeden ethischen Wert absprechen, wie er überhaupt in der Problemstellung dieser pragmatistisch verankerten Stücke keinen «sittlichen Konflikt» entdecken kann. Um so nachdenklicher macht die Tatsache, daß diese Stücke trotzdem das Menschentum merklich ansprechen. Der Pragmatiker wird dies natürlich als eine Folge der Richtigkeit seiner Lehre betrachten.

III

Der Pragmatismus ist, wie schon bemerkt, der Ausdruck für einen entscheidenden und namentlich im Ausland besonders *bekannten* Teil amerikanischen Verhaltens. Allein, er drückt nicht alles aus. Das irrationale Element der *Suche nach traditioneller Verwurzelung* darf als bestimmend für die *zweite* Hauptlinie modernen amerikanischen Geisteslebens gelten. Dieses Element ist in hohem Maße geeignet, diejenigen Gefühlsinhalte wenigstens zum Teil um sich zu sammeln, die mit Zweckmäßigkeitsauffassungen und andern relativistischen Wertordnungen nichts zu tun haben, sondern ihre Haltepunkte an bestimmten Erscheinungsformen der nationalen Geschichte finden wollen. Es geht zwar auch da um eine Art Wirklichkeiten, aber immerhin um solche, die infolge ihrer Lage in der Vergangenheit subjektiv müheloser umgedeutet werden können. Ob es sich dabei um eine «Flucht» aus der Gegenwart in die Vergangenheit handelt oder um den Wunsch, die Werte der Vergangenheit zurückzuholen, ist nicht immer leicht feststellbar.

In der amerikanischen Belletristik des 20. Jahrhunderts gibt es zwei voneinander völlig getrennte Perioden, in denen die Beschäftigung mit der Vergangenheit außerordentliche Ausmaße annimmt: die Periode historischer Romane vor dem letzten Weltkrieg, von denen man jetzt so gut wie nichts mehr weiß, und die Periode, die mit den dreißiger Jahren beginnt. Diese zweite Periode ist, wie jedermann feststellen kann, noch nicht abgeschlossen. Der auffallend hohe Pro-

zentsatz an historischen und halbhistorischen Romanen, der auch jetzt noch die Produktion der Belletristik weitgehend bestimmt, ist ein sprechendes Zeugnis dafür. Dazu kommen die enormen Anstrengungen, die Amerika in den letzten Jahren gemacht hat, um wertvolle Baudenkmäler aus der Vergangenheit zu erhalten oder zu restaurieren, wie natürlich auch die intensive Beschäftigung mit der eigenen Geistesgeschichte, die, um nur ein kleines Kriterium zu erwähnen, zur Errichtung von zahlreichen neuen Lehrstühlen auf diesem Gebiete führte.

Selbstverständlich hat diese historisierende Welle auch die dramatische Produktion ergriffen. Es fällt dabei auf, daß das rein historische Drama eigentlich am spätesten in Erscheinung tritt. Ein Stück wie *Abe Lincoln in Illinois* von Robert *Sherwood* (1938) ist der nicht allzu häufige Fall, daß der Autor in strengster Anlehnung an die historisch-biographischen Tatsachen das frühe Leben des Staatsmannes bis zu seiner Wahl zum Präsidenten erfolgreich zur dramatisierten Chronik erhebt. Es geht ihm dabei nach seiner eigenen Erklärung um die Deutung dessen, was er die *Erstarkung* (solidification) der amerikanischen Idee nennt: also eine ins ausgesprochen Metaphysische spielende Deutung, die von der amerikanischen Kritik mit dem Ausdruck «romantic» bezeichnet worden ist. Neue Wege werden dabei nicht eingeschlagen, und vorläufig kann kaum davon gesprochen werden, daß das historische Drama dieser Art wirklich Dauerndes zur Entwicklung der Gattung beigebracht hat.

Um wesentlich andere Dinge geht es bei den Werken, in denen der historische Apparat eher als *Hilfsmittel* zur Darstellung eines im *modernen* Menschen sich abspielenden *Konfliks* herangeholt wird. Praktisch läuft es darauf hinaus, daß die Elemente der Tradition oder die Begegnung mit der Vergangenheit zum Zusammenstoß mit den landläufig pragmatistischen Auffassungen führen: ein Zusammenstoß, der an sich nicht nur menschlich wahrscheinlich erscheint, sondern auch elementar dramatisch wirkt.

Dies ist zum Beispiel der Fall in *High Tor* von Maxwell *Anderson* (1936). In diesem Stück wird der Konflikt eines jungen Menschen dargestellt, der, abgestoßen vom Materialismus der Gegenwart, Trost und Ruhe in der Hingabe an die Vergangenheit zu finden hofft. Er ist sogar gewillt, eher auf seine Liebe zu verzichten, als die notwendigen Konzessionen der Anpassung an die Wirklichkeit zu machen. In einer nächtlichen Vision auf seinem Stückchen Land High Tor am Hudson River erscheinen ihm nun die Gestalten der legendären holländischen Seeleute, die zum erstenmal diesen Fluß befuhren, und diese Vision bewirkt eine Veränderung in seinem Wesen in dem Sinne, daß die Distanz der Geschichte ihm zu einer gelasseneren Auffassung der Wirklichkeit verhilft, in die zudem das Element der umfassenderen

Liebe eintritt. Die Erkenntnis von der Vergänglichkeit der Dinge als Ergebnis der Versenkung in die Vergangenheit führt also zu einer Milderung der ablehnenden Haltung gegenüber der Gegenwart. Das Stück bedeutet in seiner dramatischen Form ein Wagnis, da hier eine Art halbfreien Verses von starkem lyrischem Gehalt, ähnlich wie der von T. S. Eliot gebraucht wird und von Anderson zuerst 1930 (in dem Stück *Elizabeth the Queen)* verwendet wurde, unmittelbar neben der Prosa ausgelassener Situationskomik steht. Falls diese Verbindung dem Autor weiterhin glücken sollte, dürfte von einer eigentlichen Bereicherung des modernen Dramas gesprochen werden. Es würde nichts anderes bedeuten, als daß für verschiedene Abstufungen der Spannungselemente sprachlich viel stärker nuancierte Ausdrucksmittel herangeführt werden können, als es sonst beim modernen Drama der Fall ist.

In der Problemstellung steht diesem Werk Andersons, das Stück *Thunder Rock* («Leuchtfeuer») von Robert *Ardrey* (1940) am nächsten Hier wie dort sehen wir den mit der Gegenwart zerfallenen und in die Einsamkeit geflüchteten Menschen, der durch die Vision der Vergangenheit zu einer Aenderung seiner Haltung bewogen wird. Aber bei Ardreys Held ist diese Aenderung von ausgesprochenem pragmatischem Charakter: Der Entschluß zur Tat, zur Aktivität schlechthin, ist das Ergebnis seiner Selbstprüfung, wobei das Ziel der Tat, der zweckmäßig geführte Kampf für eine bessere Welt, gar nicht näher formuliert zu werden braucht. Also auch hier Auflockerung einer starren Haltung.

Wie immer, wenn eine Handlung zu einer bloßen Modeströmung wird (wie das bei dieser Suche nach Tradition zum Teil offensichtlich der Fall ist), bemächtigt sich mit Recht die Karikatur dieser Inhalte. Die Farce *George Washington slept here,* von Moss Hart und George Kaufman (1940), ist ein solcher allerdings nicht ganz geglückter Versuch, sich sowohl über die historisierende Mode, wie auch über die Tendenz «zurück zum Land» lustig zu machen, wobei der positive Akzent ausgesprochen pragmatischer Natur ist: Einzig was wirklich glückt, ist richtig zu nennen.

IV

Bei diesen paar mit der Historie arbeitenden Werken, besonders bei Anderson und Ardrey, haben wir bereits bemerkt, daß der Konflikt zwischen wirklichkeitsbedingten und imaginären Werten den wesentlichen Grund für die dramatische Gestaltung der Thematik abgibt. In noch viel höherem Grade ist dies der Fall, wenn wir uns dem Gebiet der *ethisch-religiösen Problemkomplexe* zuwenden, die die

dritte Hauptlinie modernen amerikanischen Geisteslebens zu bestimmen scheinen. Diese dritte Richtung ist, historisch gesehen, die älteste: Sie geht in ihren Ursprüngen bis auf die Kolonialzeit zurück, in der das Gedankengut puritanischer Herkunft und Gattung die herrschende Rolle spielte. Sie umfaßt die ganze Problematik, die mit dem Dasein der Menschen vor Gott zusammenhängt: besonders die Frage nach dem Grund der Existenz des Bösen, der Sünde, in einer von einem allmächtigen Gott gelenkten Welt; die Frage nach dem freien Willen des Menschen in einem System, das von Prädestinationsgedanken belagert ist; kurz, Fragen, die nach dem letzten Grund und Sinn menschlichen Daseins gerichtet sind.

Bedeutende Gedankensysteme sind um diese Probleme in neuer Zeit von der amerikanischen *Philosophie* nicht gelegt worden. Theoretisch ist ja der Pragmatismus in der Lage, auch mit diesen Dingen auf seine Weise fertig zu werden. Aber die bloße Tatsache, daß diese Fragen im Denken der modernen Literatur immer wieder auftauchen und ab und zu mit großer Dringlichkeit gestellt werden, zeigt eben, daß auch der moderne Amerikaner sich bei der pragmatischen Methode nicht völlig beruhigen kann. Einzelne Strömungen, wie der «Neuhumanismus», versuchten, hier zu neuen Lösungen zu gelangen; aber der Erfolg blieb auch ihnen versagt. Um so drohender wirkt hier das gewaltige Erbe der Vergangenheit fort. Von der Tätigkeit der beiden Mathers und den Hexenverfolgungen der Puritaner zu Ende des 17. Jahrhunderts, von der Philosophie eines Jonathan Edwards, von der Gestaltung des Grauenhaften bei Poe, von der atemlosen Jagd nach absoluten Werten bei Melville, von der Metaphysik eines Hawthorne laufen die Ströme bis in die Gegenwart hinein und schwellen da und dort im Bewußtsein des modernen Künstlers in einem Maße an, daß Dammbrüche — Zusammenbrüche der pragmatischen Dämme, könnte man sagen — unvermeidlich werden. In der Epik sind es besonders Thornton Wilder und Thomas Wolfe, bei denen solche Durchbrüche erfolgen; aber auch die Arbeit des in England naturalisierten Amerikaners T. S. Eliot darf in dieser Perspektive gesehen werden.

Zeitlich gesehen, konnten diese Durchbrüche erst ihre volle Gewalt erreichen, nachdem die Zweckmäßigkeitssysteme durch die moderne amerikanische Philosophie ihren letzten Ausbau erhalten und das allgemeine Bewußtsein zu dominieren begonnen hatten. *Dieser Zustand war im zweiten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts eingetreten.* Und sie mußten gerade deshalb auf künstlerischem Gebiet erfolgen, weil auf philosophischem und theologischem Gebiet keine Denkleistung vorlag, die dem Pragmatismus auch nur annähernd die Spitze hätte bieten können, und es sich doch um letzte Fragen des menschlichen Seins handelte. Kann man sich aber eine Kunstform denken, die besser als

die dramatische die entscheidende Gestaltung dieser Probleme ermöglicht hätte? Es liegt ein tiefer Sinn darin, daß die mit elementarer Wucht zusammenstoßenden völlig gegensätzlichen Welten der deterministischen und Zweckmäßigkeitssysteme einerseits und der metaphysischen Bedrängung anderseits die eigentlichen Spitzenleistungen des amerikanischen Dramas, besonders aber der Tragödie erzeugt haben. Denn nirgends wie in dieser Kunstform können am Ablauf des menschlichen Schicksals die wütenden Konflikte, die aus der Entscheidung zwischen zwei grundsätzlich unvereinbaren Möglichkeiten hervorgehen, gestaltet werden.

So wird denn das moderne Trauerspiel nicht nur zum eigentlichen Symbol für eine Problematik, die mit absoluter Naturnotwendigkeit aus der geistesgeschichtlichen Lage Amerikas im 20. Jahrhundert hervorgeht, sondern auch zum unmittelbaren Träger des Durchbruchs im neuern Theater. Und weil das Trauerspiel zum Träger des Durchbruchs wird, so muß auch notwendigerweise mit seiner äußern Form tiefgreifend *experimentiert* werden. Es ist, als ob wegen der Stärke der durch die Problematik erzeugten Erschütterung der Künstler rastlos nach grundsätzlich neuen Ausdrucksformen suchen müßte. Dies gilt für die ganze Periode der Zwischenzeit.

Solche Experimente — um dies vorauszunehmen — unternimmt Thornton *Wilder. Our Town* (1938) symbolisiert die Frage nach dem Sinn unseres Daseins in einer Verhaltenheit, die eben gerade durch das Experiment der schattenhaft erzeugten und auf das Gegenständliche verzichtenden Kleinstadtatmosphäre getragen wird. Man kann hier nicht von Konflikt sprechen; denn Thornton Wilder steht zu sehr im Banne der Metaphysik; aber trotzdem ist eine lyrisch-dramatische Spannung vorhanden, die auf dem Gegensatz vom Bewußtsein der Zeitlosigkeit menschlichen Fühlens und Wollens, Lebens und Sterbens und der Ausrichtung auf das tagtägliche Einerlei beruht. Das Bekenntnis zur Intensivität bewußten Lebens, auch wenn es noch so einfach verläuft, ist durchaus in der Sehnsucht nach einem absoluten Haltepunkt verankert.

In dem neuern Stück «Wir sind noch einmal davongekommen» *(The Skin of Our Teeth)* fällt zunächst die Konsequenz auf, mit der die angemessenen dramatischen Ausdrucksmittel gesucht und angewendet werden. Der Zuschauer wird vielleicht ob der fortgeschrittenen Differenziertheit, mit der das Bühnen- und Dramentechnische vorgenommen wird, den Kopf schütteln und die Frage stellen, ob diese Geschichten alle nötig seien. Ich stehe nicht an, zu behaupten, daß sie es sind. Es handelt sich vornehmlich um drei Vorgänge, die hier entscheidend wirken. Da ist zunächst einmal das, was man die Teleskopie der Zeiten nennen könnte. Das Stück spielt

gleichzeitig in der Frühzeit der Menschheitsgeschichte, in der Gegenwart, in der Zukunft und in einer sozusagen zeitfreien Zeit, wobei aber nicht etwa die eine Szene hier und die andere dort angesetzt ist, sondern alle diese Zeiten werden gewissermaßen auf eine Spielfläche projiziert. So kommt es, daß Mr. Antrobus, der Held des Stückes, zwar in einem Büro in Neuyork arbeitet, gleichzeitig aber als der Erfinder des Rades und des Alphabetes vorgestellt wird und den fünftausendsten Jahrestag seiner Ehe mit Mrs. Antrobus feiern kann, daß ein Depeschenjunge von Mammuth und Dinosaurier flankiert wird, daß der mißratene Sohn Henry einmal als Kain und ein andermal in der Uniform früherer Truppen erscheint.

Das zweite Mittel ist die Verkettung individueller Erscheinungen und Vorgänge zum Teil banalster Art mit mythischen Erinnerungen und allgemein akzeptierten Erkenntnissen. So ist der Name der Familie Antrobus an sich in angelsächsischen Ländern nichts Ungewöhnliches; gleichzeitig aber ist jedem der Anklang an das Wort «Mensch» gegenwärtig. Sabine, das Dienstmädchen der Familie, einst die Geliebte des Mr. Antrobus, und als solche von ihm aus den Sabinerbergen (!) hergeholt, verkörpert nicht nur die Notwendigkeit der alltäglichen Kleinarbeit, sondern auch das Triebhaft-Irrationale und Augenblicksbedingte der weiblichen Psyche, die aber in kritischen Augenblicken genau so das Richtige zu tun weiß wie ihr hausfrauliches und stets auf das Heil der Kinder bedachte Gegenstück der Mrs. Antrobus. Henry, das Sorgenkind, das schon immer Unfug mit der Steinschleuder angestellt hat, ist zuletzt das in einer Regiebemerkung geradezu als solches bezeichnete Böse in dieser Welt, mit dem wir nun einmal absolut zu rechnen haben, und das immer dabei sein wird.

Das dritte und vielleicht verwirrendste, wenn auch keineswegs neue Mittel ist das der Durchbrechung der Bühnenillusion. Schauspieler protestieren mitten im Stück, daß sie noch nie so etwas Verrücktes gespielt hätten; wegen Erkrankung von Mitgliedern des Ensembles müssen Garderobefrau, Platzanweiser und Kostümverwalter einspringen, wobei eine kleine Probe eingeschaltet wird und die Zuschauer gebeten werden, wenn sie wollen, inzwischen im Foyer eine Zigarette zu rauchen.

Alles das sind Dinge, die zunächst wohl sehr seltsam wirken und die Geduld des Publikums auf eine nicht unbedenkliche Probe stellen werden; aber man müßte nur den Versuch machen, sie aus dem Stück wegzudenken, um ihre Notwendigkeit sofort zu erkennen. Für die Atmosphäre eines modernen Jedermann-Stücks geht es eben nicht ohne surrealistische Hilfsmittel, wenn man nicht in Klischees erstarren will. Denn ein Jedermann-Stück ist es, wie auch «Eine kleine Stadt» schon in dieser Richtung deutete. Die Familie Antrobus ist die Menschen-

familie schlechthin, die aus der Gefahr der Naturkatastrophen und Selbstvernichtung immer wieder mit knapper Not davonkommt. «I am escaped with *the skin of my teeth*», sagt Hiob, 19, 20, der die Hand des strengen Gottes auf sich fühlte. Und daraus ist eine allgemein gebräuchliche englische Redewendung entstanden, die ungefähr mit dem Ausdruck «um Haaresbreite» wiedergegeben werden könnte. Es ist die Menschenfamilie, die von Anfang an das Erbe der Sünde mit sich schleppt, manchmal nahezu der Verzweiflung erliegt, aber immer wieder den Anlauf zum Neubau zerstörter Werte nimmt. Es ist die Menschenfamilie mit ihren großen und kleinen Existenzsorgen, Reibereien und Unfällen, mit dem Stolz des Familienvaters auf das Geschaffene, seiner Bereitschaft zur Liebe und Güte gegenüber den Unglücklichen, seinem Hang zum Irrweg verlockender Wollust und Macht, seiner Ratlosigkeit angesichts des Bösen, seiner Gläubigkeit an das Geistige und seinem Mut, immer wieder von vorn anzufangen.

Wenn einmal dieses Grundsätzliche begriffen ist, so erhält der unscheinbarste Vorgang seinen gleichnishaften Charakter. Man denke nur etwa daran, wie in der gedrückten Stimmung vor dem ersten Aktschluß nach der Erkenntnis von der Unverbesserlichkeit des Henry-Kain gerade dieser selbst mithilft diese Stimmung zu überwinden, indem er das Einmaleins aufsagt. Das ist nicht nur ein individual-typischer Vorgang für die ratlose, aber rührende Art, mit der im Familienleben etwa eine Peinlichkeit aus der Welt geschafft werden soll, sondern gleichzeitig ein Sinnbild dafür, wie wir in unserer zivilisatorischen Tätigkeit immer dann besonders fleißig zu werden geneigt sind, wenn auf politisch-sozialem Gebiet etwas besonders schief gegangen ist. Oder wenn einige der großen Wahrheiten der menschlichen Geistesgeschichte in den Worten Spinozas, Platons, Aristoteles' und der Genesis als bestimmte Stunden der Nacht von dem hilfsbereit einspringenden Bühnen- und Garderobepersonal gesprochen werden, so ist das nicht nur ein Bekenntnis zu diesen Inhalten, sondern auch die Aussage, daß es alle sind, die jederzeit an diesem Geiste teilhaben und daraus Trost und Kraft schöpfen dürfen, ganz besonders auch dann, wenn die offiziellen Vermittler von Bildungsgut in einem tiefern Sinne krank darniederliegen.

Die beiden Stücke von Thornton Wilder sind aber auch sprachlich von außerordentlicher Wirkung. Denn wir haben hier das überaus seltene Vorkommnis, daß mit den Mitteln der allergewöhnlichsten, ja banalsten Umgangssprache und einem denkbar armen Wortschatz Stimmungen von außerordentlicher Gewalt erzeugt werden.

Und trotz alledem steht Wilder noch nicht im Zentrum des Kräftefeldes, in dem die wirklich großen Entladungen einer mit Spannung erfüllten Atmosphäre stattfinden. In diesem Zentrum steht vielmehr

Eugene O'*Neill.* Daß O'Neills Persönlichkeit selber durch alle erdenklichen Stürme hindurchgehen mußte, bis er die Sicherheit seines eigenen Weges fand, bestätigt nur die beim großen Dramatiker besonders heftigen und nie ganz zur Ruhe kommenden Läufe gegen und für die Welt, in der er lebt. O'Neill war Student in Princetown, aber wesentlicher sind seine Erfahrungen als Goldgräber, Matrose, Maschinenzeichner, Textilarbeiter, Impresario und Schauspieler. Politisch steht er eine Zeitlang den radikalen Sozialisten, ein andermal den Anarchisten, ein drittes Mal anscheinend den Katholiken nahe. Seine dramatische Lektüre geht von der griechischen Tragödie bis zu Ibsen, Strindberg, Georg Kaiser.

Am verwirrendsten aber erscheint das Bild seiner gedanklichen Fahrten, wenn wir uns seinen Stücken selber zuwenden. Daß man bei einem Künstler von solch weitgespanntem Erfahrungskreis die denkbar verschiedensten Lebensbereiche vorgeführt bekommt, ist vielleicht noch nicht erstaunlich; aber daß auch die Darstellungsstile und die gedankliche Thematik zunächst weit auseinanderzuklaffen scheinen, muß schon eher auffallen. Einige stichwortartige Hinweise müssen in diesem Rahmen genügen.

Vom Hintergrund eines einsamen amerikanischen Bauerngehöfts und einer Handlung, die dem deterministischen Standpunkt verpflichtet scheint und mit realistischen Stilmitteln arbeitet (*Beyond the Horizon,* 1920), geht es zur exotischen Atmosphäre des Urwalds und zu expressionistischen Visionen, die die vergessenen Schichten vergangener Generationen in der Hochstaplerfigur eines Negers aufdecken (*The Emperor Jones,* 1920/21). Es folgt in der Gluthitze des Maschinenraums eines Ozeandampfers die Welt des Heizers und ihre Erschütterung durch die Begegnung mit Kräften, die den Helden ein Opfer verwirrter Instinkte werden lassen, dargestellt in naturalistischen Sprachelementen, aber mit symbolisch gehaltener Szenerie (*The Hairy Ape,* 1922).

Eine äußerlich ähnliche Sphäre, aber mit pragmatisch optimistischem Ausklang, erfaßt uns in *Anna Christie* (1922), einem Stück, zu dem der Verfasser nicht mehr zu stehen gewillt sein soll. Aus dem Milieu der Neuyorker Slums (*All God's Chillun got Wings,* 1924) geht es zurück in das naturalistisch gesehene des amerikanischen Kleinbauerntums in Neuengland, in dem die schwerblütigen Mächte der Begierde und der Leidenschaft zum Besitz, zur Vernichtung menschlicher Existenz führen (*Desire under the Elms,* 1925). Mit dem Mittel der Maske, die die Darstellung abgestufter Verhältnisse zur Außenwelt bürgerlicher Existenz ermöglicht, wird in *The Great God Brown* (1926) der Zusammenbruch des Menschen, der zwischen den Ansprüchen der Konvention und seiner eigenen Urgegebenheit steht, darge-

stellt. In *Lazarus Laughed* (1925/26) folgt das Bekenntnis zur vitalistischen Lebensfreude, das den biblischen Stoff mit Hilfe einer besonderen Chortechnik bewältigt. *Marco Millions* (1927) eröffnet mit realistisch gehandhabten Motiven aus der Historie einen Angriff auf den Materialismus. *Strange Interlude* (1928) arbeitet mit dem klinischen Fall aus der modernen Psychopathologie, gibt eine Deutung des menschlichen Seins auf psychoanalytischer Grundlage und verwendet das Ausdrucksmittel des innern Monologs, das heißt der nur für den Zuschauer hörbar geäußerten Gedankenabläufe der Mitspieler. Und schließlich bleibe nicht unerwähnt, daß einmal auch ein scheinbar ganz aus der Welt der Metaphysik stammendes Bekenntnis zum Glauben an die Macht des Gebets auftaucht *(Days without End,* 1934).

Und trotz alledem, ja gerade wegen dieser Vielfalt der Standpunkte, ist das Gesetz von O'Neills Eigenart besonders faßbar. Er ist eben der Mensch, der eine Gesamtheit von zivilisatorischen Gegebenheiten nicht nur überblickt, sondern immer auch mit einem Teil seines Selbst im Tiefsten erlebt; ganz besonders aber ist er der, der mit der Feinnervigkeit des Künstlers den ungeheuren Zwiespalt der eigenen Zeit, die fundamentale Wichtigkeit der Entscheidung für das eine oder andere, an sich selber durchmacht. Daß dieser Konflikt sich besonders zwischen dem deterministisch-pragmatischen Mehrheitsglauben einerseits und der religiös-ethischen Tradition anderseits bewegt, geht aus der Geistesgeschichte Amerikas mit Zwangläufigkeit hervor. O'Neill wird gewissermaßen zwischen diesen Polen hin und her gerissen. Und daß er in diesem Zwiespalt immer dann die größten Leistungen vollbracht hat, wenn er gleichsam in der Mitte des Kräftefeldes steht, macht sowohl seine wie auch die geistige Lage seines Landes besonders sinnfällig.

In diesen Werken muß der O'Neillsche Mensch in einer grundsätzlich tragischen Lage erscheinen. An diesen Menschen treten zwei Ansprüche heran, der Anspruch seiner instinktiven Lebenskräfte und Begierden, kurz, seiner Urgegebenheiten einerseits, und der Anspruch traditionell verankerter Normen, besonders religiös-ethischer oder moralischer Abkunft anderseits. Folgt der Mensch seinen Urgegebenheiten, so wird er von den Normen zur Strecke gebracht. Folgt er den Normen, so unterdrückt er wesentliche Lebenskräfte in sich und zerstört sich damit selber: Ein uralter Sinn ersteht neu in den Denk- und Willensformen des modernen Amerikaners.

Die größte Formulierung dieses Konflikts hat O'Neill zweifellos in der Trilogie *Mourning Becomes Electra* (1931) gefunden. Die Vernichtung einer Neuengland-Familie nach dem amerikanischen Bürgerkrieg durch die Gesetze von Liebe und Haß und das Begehren, durch sich selber Ordnung schaffen zu wollen, wird in entfernter Analogie

zur Tragödie im Hause Atreus vorgelegt. Der Herr des Hauses der Richter und Offizier Mannon wird bei seiner Rückkehr aus dem Krieg von seiner Frau Christine, die ein Verhältnis mit einem Kapitän Brant hat, ermordet. Die Tochter Lavinia, voll glühender Liebe für den Vater, veranlaßt ihren Bruder Orin, den Mord zu rächen und den Fremdling zu töten. Die Mutter, dem Sohn in Liebe zugetan, tötet sich in Verzweiflung über das Geschehene. Nach einer rastlosen vergeblichen Jagd nach Ruhe begeht der Sohn Orin Selbstmord. Lavinia, die allein übrigbleibt, schließt sich von der Gemeinschaft selber aus, um den Rest ihres Lebens der Erinnerung an die Toten zu geben.

Diesem Gerüst sind die übrigen Geschehnisse und atmosphärische Einzelheiten bis zur letzten Kleinigkeit untergeordnet. Die Seite des Instinkthaften wird unterstrichen durch die ins Inzestuöse spielenden Liebes- und Haßkomplexe der Familienglieder, durch die Situation des mörderischen Kriegs, durch die Insinuation der Lavinia, einen Eingeborenen zum Geliebten gehabt zu haben, durch die äußerlich sichtbare Gelöstheit der Haltung und Gebärden in den entsprechenden Situationen. Die Seite der traditionell-ethischen Normen dagegen erhält ihre Untermalung durch die Tatsache, daß Mannon ein Richter ist, daß die Familie unter keinen Umständen das äußere Gesetz des Landes zu Hilfe rufen will, daß ständig von alten Familientraditionen und Geschehnissen die Rede ist, daß in den Augenblicken, in denen das Normenmäßige siegt, die äußere Erscheinung der Personen aufs Starre und Maskenhafte verlegt ist.

Das Geschehen ist bis aufs letzte im Ausmaß von Schuld und Sühne ausgeglichen. Die einzig überlebende, wenn auch innerlich vernichtete Lavinia, ist die, die zwar am Tode der andern mitschuldig ist, aber die Taten aus dem Willen zur Wiederherstellung der Gesetze veranlaßt hat. Sie hat das Instinkthafte wie auch die Norm zu beachten gesucht, sie darf leben, aber nur in völliger Preisgabe dessen, was ihr das Leben sonst bedeuten könnte. Die kleinste Einzelheit hat ihren Sinn im Ganzen. Vom Gespräch der Nachbarn und Diener als Chor zum Geschehen bis zum leitmotivartig eingeführten Volkslied, von der Erwähnung der fernen Insel, die als Symbol der Hoffnung auf eine Existenz der Liebe ohne Sünde und der Flucht ins Niemandsland zu gelten hat, bis zur Nachricht vom Tode Lincolns, dem Zeichen des Untergangs im Sieg.

So laufen hier alle die Kräfte zusammen, die wir nun kennengelernt haben: Die deterministische Komponente in den wütenden Ausbrüchen menschlicher Instinkte, die pragmatische im Versuch, sich aus dem Konflikt in eine andere Welt zu retten, die traditionell-historische im stofflichen Untergrund des Geschehens, die metaphysische im Ausgang des Konflikts. Und wenn wir die übrigen bedeuten-

den Werke O'Neills betrachten könnten, würden wir sehen, daß in bestimmten Formen diese Elemente immer wieder auftauchen, wenn auch die Akzente manchmal ungeheuer stark verschoben erscheinen.

So ist denn dieser Dramatiker zum Hauptverantwortlichen für den Durchbruch des amerikanischen Dramas geworden. Denn es ist ganz klar, daß alle die andern, von denen zuerst die Rede sein mußte, weil sie die einzelnen Komponenten viel deutlicher erhellen, wohl kaum diesen Durchbruch hätten vollziehen können, wenn ihnen nicht von dem Geiste, der alle ihre Kräfte immanent in sich trug, die große Bresche geschlagen worden wäre. Sie sind zwar Mitkämpfer, aber geradesosehr Mitgerissene.