Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 29 (1949-1950)
Heft: 2

Buchbesprechung: The Iceman Cometh [Eugene O'Neill]
Autor: Stamm, Rudolf

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: 18.02.2026

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

DAS NEUE DRAMA EUGENE O'NEILLS

VON RUDOLF STAMM

The Iceman Cometh, das neuste Werk des *amerikanischen Nobelpreisträgers Eugene O'Neill,* verdient unsere besondere Aufmerksamkeit, da sein Schöpfer im Herbst 1946 mit ihm ein zwölfjähriges Schweigen gebrochen hat, das auf die zwei fruchtbaren Arbeitsjahrzehnte von 1914 bis 1934 gefolgt ist. Es handelt sich allerdings nicht um ein Nachkriegswerk im eigentlichen Sinne, denn unter dem Titel steht die Jahreszahl 1939. Jedenfalls trägt das düstere Stück sehr deutlich den Stempel von O'Neills Leiden an einer Welt, in welcher der Krieg und alles, was dazu gehörte, möglich war.

Auch in seiner großen Schaffensperiode hatte dieser Dramatiker alles andere geboten als ein wohlgefälliges Bild des Menschen. Er war für ihn ein durch Milieu, Rasse, Vererbung und vielerlei seltsame psychische Mechanismen widersprüchlich bedingtes Geschöpf gewesen. Mit Unerbittlichkeit hatte er die Katastrophen dargestellt, die entstehen, wenn Mensch und Milieu, Charakter und Charakter zusammengekoppelter Menschen nicht zusammen passen und wenn die Triebkräfte der individuellen Seele einander widerstreiten. Keine Gruppe von seelischen Kräften hatte ihn aber so stark gefesselt wie diejenige, welche den Menschen befähigt, scheinbar oder wirklich die mannigfaltigen Bedingtheiten seiner Existenz zu überwinden. Er schilderte den schlichten Traum einfacher, geplagter Menschen von einem besseren Leben, die Jenseitshoffnung des Sterbenden, die verwandelnde Kraft der Liebe, den verderblichen Wahn des Verrückten, die schöpferische Vision des Künstlers und den Glauben an Gottes Offenbarung. In ihren niedrigen und hohen, kranken und gesunden, wahn- und wahrheitspendenden Formen zeigte er die Kraft der Imagination. Im Drama von 1934 *Days without End* hatte er dem zerspaltenen Helden John Loving den Sieg über die dämonischen Kräfte im Zeichen des Kreuzes gegönnt: ein positiver Glaube hatte ihn und seine am Rande des Todes schwebende Frau gerettet.

Vom Geist jenes Schlusses, der ohnehin eine Ausnahmestellung einnimmt, ist in *The Iceman Cometh* wenig mehr zu spüren. Aber auch dieses Werk kreist um das Wesen der Phantasiekraft, diesmal im Bereich einer Lumpengesellschaft im letzten Stadium der Dekadenz. Die vier Akte gehen im Jahre 1912 in der Bar und im Hinterzimmer eines herabgekommenen Hotels in der New Yorker Unterstadt vor sich. So grau wie diese Lokalitäten mit ihren schmutzigen, zerbröckelnden Wänden sind die Jammergestalten, die vor ihnen umherschleichen. Harry Hope, der Inhaber, führt ein mildes Regiment

über seine Angestellten und die Sammlung seßhafter Schmarotzer, die sich in seinem Haus angesiedelt haben. Trotzdem er aufbrausen und furchtbare Drohungen ausstoßen kann, haben ihn alle gern, denn sie wissen, daß er zu willensschwach ist, um gegen betrügerische Kellner und selten zahlende Gäste etwas Ernsthaftes zu unternehmen, besonders wenn diese nachgerade zum Inventar gehören. Die beiden lebhaften und wendigen Kellner Rocky Pioggi und Chuck Morello, deren Namen ihren Ursprung anzeigen, nutzen seine Gutmütigkeit im weitgespannten Rahmen des Möglichen aus. Rocky hat zum Beispiel Pearl und Margie, Chuck seine Cora im Hause untergebracht: drei Prostituierte, die das Einkommen der beiden Herren vergrößern helfen. Immerhin sorgen sowohl Nacht- wie Tagbarmann dafür, daß die zahlungsunfähigen Pensionäre nicht allzuviel Schnaps auf Harrys Kosten hinunterleeren. Diese haben alle eine Vergangenheit, aber keine Zukunft. Darum lungern sie herum im No Chance Saloon, in der Bedrock Bar, im End of the Line Café, im Bottom of the Sea Rathskeller, wie Harry Slade, der gescheiteste unter den Gästen, das Institut in bitterer Laune tauft.

Neben Ed Mosher, dem Schwager Hopes, einem abgesägten Zirkusartisten, sitzt Pat McGloin, der seine Stelle als Polizeioffizier verloren hat, weil er sie sich allzu lukrativ zu machen verstand. Auch der dunkelhäutige Joe Mott ist da, früher Inhaber einer Negerspielhölle, Piet Wetjoen, der ehemalige Burenführer, und Cecil Lewis, einst britischer Offizier. Sie und ihre ungenannten Kameraden sind alle durch Schuld und Schicksal aus ihrer Bahn geworfen und aus der Gesellschaft ausgeschieden worden. Trotzdem vegetieren sie schlecht und recht, manchmal sogar ganz gemütlich dahin. Sie können das, weil sie durch reichlichen Schnapsgenuß der übertriebenen Klarheit über sich selbst ausweichen und zugleich ihre Neigung anregen, über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft einen schimmernden Phantasieschleier zu breiten. Sie erzählen jedem, der zuhören will, glorreiche und immer glorreicher werdende Szenen aus ihrer Vergangenheit. Willie Oban versetzt sich in seine Studentenzeit in Harvard zurück; die beiden Feinde aus dem Burenkrieg tauschen endlos Reminiszenzen aus und beteuern in aller Freundschaft, wie ungemein es sie ärgert, daß sie verfehlt haben, einander damals in Südafrika umzubringen. Auf solche Sprüche hin zieht gutmütiges, trunkenes Gelächter seine Kreise. Harry Hope ist der geistesverwandte Gastgeber all dieser Illusionisten. Will man ihn weich stimmen, so muß man nur den Namen seiner vor zwanzig Jahren verstorbenen Ehehälfte Bessie erwähnen. Sie wandelt als ein Engel der Güte und Milde durch seine Erinnerungen. Ihr Tod muß erklären, weshalb seine politische Laufbahn mißlungen und sein geschäftlicher Ehrgeiz verschwunden ist, warum er das Haus überhaupt nicht mehr verläßt, sondern seine Tage

in stumpfer Trunkenheit verbrütet. Daß sie in Wirklichkeit ein übler Hausdrache war, geht aus den Aussprüchen ihres Bruders Ed Mosher mit aller wünschenswerten Deutlichkeit hervor. Auch Rocky und Chuck und ihre Hürlein polstern ihre Existenzen mit Illusionen und sichern sich so das erfreuliche Bewußtsein einer relativen Wohlanständigkeit in der Gesellschaft der Lasterhaften. Amüsanterweise ist Rocky tief beleidigt, wenn jemand ihm den ominösen Namen *pimp* gibt; während die dumme und lachlustige Pearl und ihre Gefährtinnen überzeugt sind, daß sie als *tarts* haushoch über gemeinen *whores* stehen.

Diese Ausdrücke erinnern uns daran, wieviel von der Lebendigkeit dieser Figuren und Szenen aus der virtuosen Behandlung der Sprache kommt. Schon als O'Neill seine frühen Matrosenstücke schrieb, verstand er es ausgezeichnet, alle die Abarten des Englischen, welche von gebürtigen New Yorkern, Schotten, Irländern, Skandinaviern, Deutschen usw. gesprochen werden, wirksam nebeneinander zu gebrauchen. Im neuen Stück tut er das gleiche. Aber nicht nur die erste und die zweite Heimat erscheinen in ihrer Sprache, auch ihr früherer Beruf und Stand, und schließlich etwas Gemeinsames: das Idiom der Elendspinte, welche sie bewohnen. Das Arsenal dieser Leute an derben und treffsicheren Metaphern und Vergleichen ist überwältigend groß. An mehr oder weniger herzlichen und ehrenrührigen Schimpfnamen für die männlichen Mitglieder von Harry Hopes «Familie» stehen z. B. zur Verfügung: *bum, sap, cuckoo, grouch, dummy, dope, slob, skunk, bastard, sucker, boob* und *dinge*. Die Weibsbilder heißen: *broad, tart, pig, tramp, hooker* und *hustler*. Den Zustand, der durch reichlichen Genuß von Schnaps *(rotgut, booze, rat poison* oder einfach *stuff)* hervorgerufen wird, bezeichnet man mit *cockeyed, pie-eyed, soused, plastered* oder *stinko*. Das Wirtshaus selber kann *dump, joint, dive* oder *ginmill* genannt werden. Die Tätigkeit des Trinkens wird von der Wirkung her beleuchtet durch *to get slugs under the belt* oder *mud in one's eye; sich schlafen legen* erscheint als *to hit the hay,* ein *Schläfchen wagen* als *to catch a coupla winks* oder *to grab a snooze. Sterben* sowohl als auch *töten* werden recht monoton durch das häßliche *to croak* vertreten. Diese Kostproben, zusammen mit dem vorher Gesagten, werden genügen, um die Übersetzer von diesem Stück abzuschrecken.

Noch wichtiger als die Vergangenheits- und die Gegenwartsphantasien sind die Zukunftsträume für Harrys Gäste. Fast jeder von ihnen ist überzeugt, daß er selbst, oder ein Verwandter, oder eine Behörde demnächst etwas unternehmen wird, das ihn auf den ehrenwerten Platz in der Gesellschaft befördert, der ihm eigentlich zukommt. Harry redet beständig von dem Gang, den er morgen durch das Quartier unternehmen wird, um alte Freunde aufzusuchen und

lang vernachlässigte Bande neu zu knüpfen. Und wenn er davon redet, zwinkern seine Kumpane einander verständnisinnig zu: sie wissen alle, daß das nur tröstliche Redensarten sind, die keine Folgen in der Wirklichkeit haben werden. Dabei ist es um ihre eigenen Zukunftspläne genau gleich bestellt. Jeder hält den eigenen für verwirklichungsfähig und erkennt belustigt, wie sich die andern an Luftgespinsten halten und erfreuen. Chuck Morello und seine Cora schwärmen davon, daß sie demnächst ihr trübes Gewerbe aufgeben, heiraten und einen Bauernhof in New Jersey übernehmen werden, wo ein neues gesundes Leben ihrer harrt. Der frühere Kriegsberichterstatter und Reklameagent, welcher den Spitznamen Jimmy Tomorrow trägt, glaubt, er müsse nur eines Tages in guter Verfassung vor seinen alten Arbeitgebern auftauchen, um die Stelle wieder zu erhalten, die er seiner Trunksucht wegen verloren hat. Er ist immer gerade im Begriff, seine Kleider in Ordnung bringen zu lassen, um sich auf den Weg machen zu können. Lewis und sein Freund-Feind Wetjoen bereiten sich auf eine Reise nach England und Südafrika vor; Joe eröffnet eine neue Spielhölle, Willie durchlebt erfolgreiche Szenen seiner demnächst beginnenden juristischen Laufbahn usw.

Alles bisher Ausgeführte deutet auf eine breit angelegte Zustandsschilderung. Tatsächlich hat ihr O'Neill in seinem ersten Akt viel Platz eingeräumt. Aber die Gesellschaft, die wir kennen lernen, befindet sich von Anfang an im Zustand gespannter Erwartung: Hickey soll kommen, der großzügige Säufer und Schnapsspender, der mit großer Regelmäßigkeit zweimal im Jahr auftaucht, um seiner periodischen Alkoholsucht im rechten Milieu zu frönen. Mit Entzücken sprechen alle von ihm und seinen wundervollen Witzen, ganz besonders von seiner Gewohnheit, in sentimentaler Begeisterung ein Bild seiner Frau herumzuzeigen und dann plötzlich die Stimmung mit der Bemerkung zu brechen, er habe sie bei der Heimkehr mit dem Eisverkäufer (iceman) im Heu erwischt. Doch diesmal läßt der Metallwaren-Reisende lange auf sich warten. Die Hotelgäste sind ihren Betten eine ganze Nacht lang vergeblich fern geblieben und leiden samt und sonders an einem Schlaf- und Alkoholminus. Und als der Ersehnte endlich eintrifft, ist er nicht mehr der alte Hickey, in dessen Gesellschaft einem so recht wohl wurde. Er ist zwar noch immer ein freigebiger Schnapsspender. Am Geburtstagsfest Harry Hopes, das er mit rührendem Freundeseifer vorbereitet und finanziert, läßt er sogar Champagner auffahren. Aber er begleitet seine Gaben mit Worten, die dem kräftigsten Getränk nicht nur den Geschmack nehmen, sondern geradezu die Kraft, auf regelrechte Weise betrunken zu machen. Alle die Gewohnheitstrinker, welche er aufs Korn nimmt, machen diese unerfreuliche, ja erschreckende Erfahrung. Hickey ist nicht etwa ein gewöhnlicher Apostel der Abstinenz. Er will

seine Freunde erst in zweiter Linie aus den Klauen der Trunksucht retten; was er vor allem ausrotten will, ist ihre Traumsucht. Er zwingt die Kumpane seiner früheren Exzesse, mit ihrem Schwadronieren aufzuhören, klar zu sehen, was sie waren und sind, und er nötigt sie, ihre so oft aufgeschobenen Schritte zur Rehabilitierung und zum neuen Leben auch wirklich zu unternehmen. Nicht weil er glaubt, daß auch nur einer davon zum Ziele führen wird, sondern damit die Illusionisten begreifen, daß es längst keine Zukunft mehr für sie gibt, daß sie sich nur leeren Wahngebilden und bequemen Schwätzereien hingegeben haben. Hickeys Macht über die Geister ist groß. Bisher war er ja das Idol der Gesellschaft. Es steht ihm das geläufige Mundwerk des Geschäftsreisenden und die Erinnerung an die pfarrherrliche Beredsamkeit seines Vaters zur Verfügung. Er hat die jovialburschikose, schulterklopfende Art der sektiererischen Proselytenmacher in Amerika, aber er übertreibt sie nicht. Er zeigt einen ansteckenden Optimismus: seitdem er selbst die schwere Operation gewagt und seine Illusionen und Selbsttäuschungen getötet hat, fühlt er sich frei und sicher, gehoben und glücklich, und seine Sucht nach Alkohol ist verschwunden. Die alten Freunde, die er ebenso glücklich machen möchte, folgen ihm widerwillig und machen ihrer Enttäuschung in lauten Verwünschungen Luft, sobald er den Rücken dreht. In kläglichen, in wilden und grimmigen Szenen erleben wir die Gorgonenwirkung des Anblickes der Wahrheit. Der Katzenjammer erfaßt die ernüchterten Saufbrüder; sie werden reizbar und streitsüchtig; immer wieder wollen zwei einander an die Gurgel springen, da sie nicht von ihresgleichen wiederholt hören wollen, was Hickey ihnen ins Gesicht gesagt hat. Nur mit gewaltigem moralischem Druck bringt dieser seltsame Heilige seine Hühnerschar dazu, ins Wasser zu springen. Einer von Harry Hopes Gästen nach dem anderen gibt seinen Zimmerschlüssel ab und will den entscheidenden Schritt ins neue Leben wagen. Aber sie kehren alle bald wieder unverrichteter Dinge, deprimiert und wütend zurück, allen voran Harry selbst, der auf seinem Geburtstagsausflug nur bis zur Straßenmitte vordringt, um dann in panischem Schreck ins Haus zurückzustürzen, weil ein Auto, das außer ihm niemand gesehen hat, auf ihn zugerast sein soll. Als sie alle im 4. Akt wieder versammelt sind, ist Hickeys Macht über sie rasch im Schwinden begriffen, besonders da er sich ehrlich entsetzt darüber zeigt, daß seine Einwirkung die andern unglücklich anstatt glücklich gemacht hat.

Trotz aller zur Schau getragenen Bonhomie umwittert seine Gestalt von Anfang an etwas Geheimnisvolles, ja Unheimliches. Seine Heiterkeit ist die Heiterkeit eines Rauschzustandes. Hinter seinen herzhaften mahnenden Phrasen lauert ein Schrecken. Der kluge Beobachter Larry Slade merkt früh, daß Hickey Angst hat vor etwas,

das kommen muß, daß ein Zwang zu erzählen und zu gestehen ihn plagt. Das Geständnis kommt langsam, stückweise. Am Ende des 2. Aktes wissen alle, daß er seine Frau verloren hat, am Ende des 3. Aktes, daß sie ermordet worden ist, und am Ende des 4. und letzten Aktes erzählt er in langer, mit Urgewalt hervorbrechender Rede, daß er selbst ihr Mörder ist. Wie ein ferner, sonnenbeschienener Gipfel wird die Gestalt dieser Frau über der nebelreichen Sumpflandschaft sichtbar, durch die wir in diesem Stücke wandern. Als junges Mädchen begann Evelyn den Tunichtgut zu lieben, der Hickey damals schon war. Er ließ sich diese Liebe nicht nur gefallen, sondern er erwiderte sie. Bald nachdem er aber Geschäftsreisender geworden war, fing er an, sich da und dort und überall mit dem Alkohol und den Weibern einzulassen. Evelyn verlor deswegen ihren Glauben an ihn keinen Augenblick. Ihre Briefe gaben ihm immer wieder seine Selbstachtung zurück. Die Heirat mit ihr sollte der Anfang seines neuen Lebens sein. Aber Hickey war schwach; periodisch kamen die Rückfälle und mit ihnen die Scham vor der Frau, die ihm jedesmal verzieh, ihn liebevoll aufnahm und pflegte. Auch die tiefste Erniedrigung, durch die er sie schleppte, vermochte ihr nichts anzuhaben. Und diesmal, als wieder die Unruhe und die Gier nach dem Exzeß über ihn kam, ging er hinauf und erschoß Evelyn im Schlaf. Er sagt verschiedenes aus über seine Motive: er wollte die lästige Mahnerin los sein; er wollte die Frau, die er liebte, vor weiteren unausbleiblichen Mißhandlungen schützen; er wollte mit ihr auch in sich den Glauben töten, daß er je ein Anderer und Besserer sein würde; er wollte das Bewußtsein der Minderwertigkeit und das Gefühl des Selbstekels überwinden. Er suchte den Bereich von Gut und Böse zu verlassen und ins Nichts hinauszutreten. Und wirklich, zunächst erfaßte ihn ein Freiheitsrausch und mit ihm das seltsame Bedürfnis, das auf so schreckliche Weise gewonnene Gut auch anderen zu schenken. In einem mehrstündigen Marsch sucht er Harrys Spelunke auf und beginnt nach kurzem Schlaf seine eigentümliche Missionstätigkeit. Wir wissen, zu welchem Mißerfolg sie führt. Die alten Freunde fliehen zurück vor Hickey, entsetzt durch den Blick ins Nichts, den sie unter seiner Führung getan haben, zu ihren tröstlichen Phantasien und zum Schnaps, der jetzt wieder *kick* in sich hat. Sie sind überglücklich, als sich die Möglichkeit zeigt, Hickey als einen verrückten Mörder zu bemitleiden. Für ihn selbst gibt es keinen Weg für eine solche Flucht und keine Gemeinschaft mehr mit den Saufkumpanen. Er ist ein Gezeichneter, Einsamer, in einem Zustand, der ein unvollständiger Tod ist.

Das Haupträtsel des Werkes liegt in der Tatsache, daß er sich jetzt nicht einfach eine Kugel durch den Kopf jagt, sondern dem Tod auf einem langen Umweg entgegengeht. Er zeigt sich telephonisch der

Polizei als Mörder an. Und als die Detektive ihn abholen kommen, können sie die großangelegte Beichte mitanhören, welche Hickey vor seinen schon wieder im alkoholischen Dunst versinkenden Freunden ablegt. Trieb zum Geständnis! Trieb zum Tod nach dem Urteil des Gerichts! Sind das atavistische Regungen, denen der Nihilist nachgibt, weil ihm überhaupt alles gleichgültig ist? Psychologische Absonderlichkeiten, die den Autor interessieren, deren eine ihm bequem ist, weil sie erlaubt, das streng analytisch geplante Stück mit einer packenden Selbstenthüllung zu krönen? Das sind die naheliegenden Deutungen. Aber wenn Hickeys Stimme am Ende unter kläglichen Beteuerungen verklingt: «Evelyn war das Einzige auf Gottes Erdboden, das ich je geliebt habe! Lieber hätte ich mich getötet, als ihr auch nur weh zu tun!» möchten unsere Gedanken in anderer Richtung vorstoßen. Ist Hickey etwas ganz anderes geschehen, als er geglaubt hat? Hat er durch den Mord an Evelyn ihren Glauben und ihre Liebe nicht getötet, sondern erst recht wirksam werden lassen? Dann ist sein Begehren nach dem Geständnis und nach dem Tod durch die Gerechtigkeit nicht eine ziemlich gleichgültige Absonderlichkeit, sondern ein Zeichen dafür, daß er durch die Untat nicht ins Nichts geschleudert worden ist, wie er wähnt, sondern in den metaphysischen Bereich, wo Liebe, Glaube, Sünde, Sühne und Gnade wirklich sind, einen Bereich, vor dem die Insassen von Harrys Spelunke mit oder ohne Illusionen, mit oder ohne Schnaps, keine Wirklichkeit haben. Waren Evelyns Glaube und Liebe, die Hickey bis aufs Blut peinigten in seiner Verkommenheit, etwas ganz anderes als die schönsten unter den Schnapsillusionen, welche Harrys Gästen ihr Schattendasein ermöglichen und versüßen? Solche Fragen können wir stellen. O'Neill stellt sie nicht und beantwortet sie nicht. Er läßt sie nur aufblitzen am Rande eines Werkes, das ganz der Psychologie eines menschlichen Zustandes gewidmet ist, in welchem das Weiterexistieren nur mit Hilfe des Opiums der Träume und Illusionen möglich ist, weil die Selbsterkenntnis tötet.

Hickey ist nicht das einzige Opfer dieser Macht in Harrys Haus. Gleich zu Beginn des Spiels lernen wir den 18jährigen Don Parritt kennen. Er ist der Sohn einer Anarchistin, die eben mit ihren Helfershelfern nach einem Terrorakt der Polizei in die Hände gefallen ist und jetzt lebenslänglichem Zuchthaus entgegensieht. Don allein ist entkommen und hat Larry Slade aufgesucht, einen früheren Kampfgenossen und Liebhaber seiner Mutter. Larry hat sich schon lange zurückgezogen, weil er den Glauben an die Anarchistenbande verlor und weil ihn die Neigung von Dons Mutter zur Vielmännerei abstieß. Er lebt jetzt als echter Gast Harrys von der Illusion, nichts mehr auf der Welt bedeute ihm etwas und könne ihn rühren. Zwischen den beiden Möchte-gern-Nihilisten Hickey und Larry kommt es

immer wieder zum Geplänkel, zwischen Don und Larry aber zu einem zähen Kampf, der sich durch alle die Hickey-Episoden hindurchzieht und erst nach dem Verschwinden des Protagonisten zu seinem katastrophalen Ende kommt. Es ist ein qualvoller psychologischer Prozeß von der Art, wie sie den Experimentator O'Neill von früh an gefesselt hat. Don will des älteren Mannes Anteilnahme, Hilfe und Urteil. Er kann aber die dicken Isolierschichten, die Larry um sich gelegt hat, erst durchschlagen, als er — geständnissüchtig wie Hickey — die Wahrheit über sich sagt: er selbst hat die Mutter und ihre Gefährten verraten, nicht aus einem klaren und eindeutigen Antrieb, sondern aus einem Gemisch von ziemlich jämmerlichen Motiven. Er kommt erst zur Ruhe, als er dem gänzlich verwandelten und aufgewühlten Larry das Urteil abgerungen hat, welches die Bandenmoral fordert: ein Sprung von der Feuerleiter beendigt sein Leben.

Dieses düstere Werk mit seinen vielen abstoßenden Gestalten und Ereignissen ist echtester O'Neill. Wir finden in ihm die alte Leidenschaft für die minutiöse naturalistische Milieuschilderung, das bohrende Sichversenken in komplizierte, oft pathologische seelische Vorgänge. Wie in den besten früheren Werken gelingt es aber dem Dramatiker, über die Sphäre der interessanten Einzelfälle hinauszukommen. Kleine Zeichen, z. B. die symbolische Namengebung, die wiederkehrenden dunkeln Anspielungen, Vergleiche und Bilder und die grotesken Verschiebungen an Figuren und Situationen geben dem Ganzen eine unwirkliche, gläserne Qualität und lassen es als Verdichtung bitteren Welterlebens erkennen. Die dramatische Struktur weist nach Frühwerken wie *The Rope* und *Gold,* welche die analytische Technik Ibsens übernommen haben. Die Festigkeit des Baus steht in erfreulichem Gegensatz zu der lockeren Fügung, welche die wichtigen biographisch aufgereihten Szenenfolgen O'Neills, z. B. *Beyond the Horizon, All God's Chillun Got Wings* und *Strange Interlude* kennzeichnet. Und als besonderes Siegel seiner Kunst haben wir die scheue Art entdeckt, wie er hinter der Welt menschlicher Bedingtheiten und Verstrickungen, die seine dramatische Welt ist, metaphysische Möglichkeiten für Augenblicke aufleuchten läßt, ohne sie festzuhalten und zu einem starken und klaren Lichte werden zu lassen.