

Die Freiheit gegenüber dem eigenen Talent : zu Eugene O'Neills Spätwerk

Autor(en): **Schenker, Ueli**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **47 (1967-1968)**

Heft 12

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-162041>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Freiheit gegenüber dem eigenen Talent

Zu Eugene O'Neills Spätwerk

UELI SCHENKER

Ursprünglich beabsichtigte der amerikanische Dramatiker Eugene O'Neill nach der Aufführung von «Days Without End» (1934) ein noch kühneres Theaterexperiment, als die vorhergehenden Dramen es waren. Daraus wurde schließlich nichts; «Hughie» (1941/42 geschrieben), der Teil des Einakterzyklus «By Way of Obit» hätte werden sollen, und «A Touch of the Poet» (1935—42 in Arbeit), welches als fünftes Stück für den monströsen elfteiligen Dramenzyklus «A Tale of Possessors Self-Dispossessed» gedacht war, liegen als einzige abgeschlossen vor. Den Rest an Entwürfen und Manuskripten verbrannte der Autor, mit Ausnahme einer provisorischen Maschinenschrift von «More Stately Mansions¹».

Dafür faßte er in zwei unabhängigen Schauspielen, «The Iceman Cometh» (geschrieben 1939) und «Long Day's Journey into Night» (1939—41), den ganzen Reichtum seiner eigenen Lebenserfahrung zusammen. Gewissermaßen als persönlicher Epilog, nicht nur als Epitaph für seinen Bruder James, folgte 1943 noch «A Moon for the Misbegotten».

Daß im Zusammenhang mit O'Neills Spätwerk vor allem von «The Iceman Cometh» und «Long Day's Journey into Night» die Rede ist, soll nicht ein Werturteil bedeuten, sondern zum Ausdruck bringen, daß damit das ganze Schaffen des Dichters und dessen geistige Haltung in eine letzte entscheidende Phase gelangt sind. Einerseits unterscheiden sich die beiden Werke von allen früheren Dramen, andererseits vermögen sie den Kreis des Gesamtwerks zu schließen, dort nämlich, wo er mit «Bound East for Cardiff» (Uraufführung 1916) ansetzte. Die Thematik jener beiden späten Dramen — weit mehr als der Stil — entspricht ungefähr derjenigen dieses ersten Bühnenerfolgs, wo Yank die Resignation, die Lebensmüdigkeit, Einsamkeit, Sehnsucht nach einem Zuhause (belonging) sowie die müde Ironie und Bitterkeit auch schon zum Ausdruck bringt. Nach den vielen Versuchen während der mittleren Schaffensperiode sind jetzt wieder Menschen geworden, nicht nur Figuren. Alles zuvor scheint nur noch maskiertes Bekenntnis zu sein, wirklich ehrlich werden die Charaktere erst wieder im Spätwerk. Sie bekennen echter und lügen auch echter. Es geht O'Neill dabei um die direkteste Darstellungsmöglichkeit von Erinnerung und Bekenntnissen auf der Bühne; und wenn wir in den Insassen des Hell Hole oder in den Tyrones symbolische Funktionen erkennen oder sogar mythische Ge-

stalten, so hängt dies mit der vom Dramatiker erkannten Allgemeingültigkeit des glaubhaften Schicksals der betreffenden Modelle zusammen, ohne daß eine entlehnte Philosophie hätte nachhelfen müssen, wie dies am extremsten in «Lazarus Laughed» (1925/26) der Fall war².

Es ist übrigens erstaunlich, wie unberührt die Thematik des Spätwerks von aktuellen Weltereignissen blieb. O'Neill waren anscheinend die Probleme im engsten Kreis bedeutender für einen definitiven Standpunkt, auch wenn er sich hie und da vom Geschehen des Zweiten Weltkriegs äußerst betroffen zeigte³.

*

In den früheren Dramen wurde die Zerstörung des Menschen durch dessen Illusionen und Lebenslügen auf der Suche nach dem Glück (pursuit of happiness) und in seinem Konflikt zwischen Flucht aus der Einengung (beyond) und Sehnsucht nach Zugehörigkeit (belonging) dargestellt. Im Spätwerk erweisen sich nun diese pipedreams als lebensnotwendig und werden als solche akzeptiert, weil hier der Mensch nur noch um das Existenzminimum in seiner persönlichen Endphase besorgt ist. Das Scheitern hat er bereits erlebt und versucht nun, das verhängnisvolle Hindernis zu umgehen. Gelingt ihm auch das nicht, so sucht er sich einen nochmals billigeren Weg zwischen illusorischem Selbstbewußtsein und deprimierender Wirklichkeit. Dieser Vorgang wird nicht nur im Helden, sondern auch durch seine Umwelt deutlich, so zum Beispiel in «A Moon for the Misbegotten»:

The house had once been painted a repulsive yellow with brown trim, but the walls now are a blackened and weathered grey. (11)⁴

Oder in «Hughie»:

It is one of those hotels, built in the decade 1900—10 on the side streets of the Great White Way sector, which began as respectable second class but soon were forced to deteriorate in order to survive. (7)

In andern Worten: Der Widerstand wird vermieden mit Hilfe einer Kompromißlösung. Daß diese keinen dauerhaften Frieden gewährt, bedeutet die Voraussetzung für das Tragische im Sinne des späten O'Neill. Die Macht der Wirklichkeit, die Ohnmacht des Menschen gegenüber seiner eigenen, immer wieder offenbar werdenden Schwäche, das Scheitern am Versuch, die verhängnisvollen Instinkte zu unterdrücken, das erneute Aufkommen derselben: diese Elemente ermüden den Helden, der, wie Harry Hope in «The Iceman Cometh», im vorgerückten Alter seinem Leben nochmals einen Sinn geben möchte:

HOPE. My birthday, tomorrow, that'd be the right time to turn over a leaf. Sixty. That ain't too old. (50)

Tragisch ist das Schicksal dieser Leute deshalb, weil trotz aller anfänglichen und schließlichen Passivität zwischendurch etwas Lebensnotwendiges sogar in der Endphase des Lebens angestrebt wird, das sich schon als un-

möglich erwiesen hat und auch jetzt durch die menschliche Schwäche, die ihrerseits eine Willensschwäche in sich schließt, ausbleiben muß. Das Haar-motiv in «Long Day's Journey» ist ein geglücktes Symbol dafür:

MARY (a look of contemptuous hostility flashes across her face). Doctor Hardy! I wouldn't believe a thing he said, if he swore on a stack of Bibles! I know what doctors are. They're all alike. Anything, they don't care what, to keep you coming to them. (She stops short, overcome by a fit of a cute selfconsciousness as she catches their eyes fixed on her. Her hands jerk nervously to her hair. She forces a smile.) What is it? What are you looking at? Is it my hair—? (23)

In diesem Moment, da Mary die Illusion hat, das Schuldbewußtsein überwunden zu haben, kehrt es zurück. Das Haar, welches in Unordnung ist, versinnbildlicht ihre Schwäche und bedeutet für sie doch eine letzte Möglichkeit, von innerem Makel durch äußerlichen abzulenken. Sie scheitert aber auch an diesem Versuch wiederholt. Tragisch ist nicht, daß O'Neills Helden im Spätwerk gefallen sind, sondern daß sie aufstehen wollen und damit erneut straucheln, obwohl sie glauben, der Sache auf den Grund zu kommen und damit dem Übel abhelfen zu können.

Die Ironie des Schicksals ergibt sich auch hier, wie in andern Tragödien der Weltliteratur, in der Zerstörung des Menschen durch die von ihm gesuchte und damit herausgeforderte Wahrheit.

So ist es erklärlich, daß auch die Müdigkeit dieser Gestalten uns ergreifen kann, ihr Selbstmitleid echt wirkt und wir uns mit ihrem Schuldgefühl ebenso sehr beschäftigen wie mit den Dimensionen ihrer tatsächlichen Schuld.

O'Neill selber hat die Zeit um 1912, in welcher «The Iceman Cometh» und «Long Day's Journey into Night» spielen, nicht so tragisch genommen wie die Tatsache, daß er am Ende seiner Schaffenszeit wieder an diesen Ort physischer und psychischer Krisen gelangte. Auch der Tod seiner Mutter (1922) und seines Bruders James (1923) wurde von ihm seinerzeit nicht für ein Bühnenwerk ausgewertet, sondern erst in «A Moon for the Misbegotten». Es mag dann doch die zweite Weltkatastrophe innerhalb eines Jahrhunderts gewesen sein, welche die Wiederholung von Krisen verdeutlichte, ihn resignieren und seinen eigenen Zerfall als Parabel erkennen ließ, welche direkt ins Werk übernommen werden konnte, für die kein weiteres Gleichnis notwendig war. Durch die Verwendung dieses Mikrokosmos, besonders in «Long Day's Journey into Night», steht die Gerechtigkeit der sozialen Ordnung nicht zur Diskussion. Der Held ist allein, sein Scheitern geht sein privates Milieu an: die Familie oder höchstens einen Freundeskreis; den vergeblichen Kampf führt er nicht gegen eine Gesellschaft, sondern gegen eine Kerkerwand:

MARY. I? That's a silly thing to say, James. How could I leave? There is nowhere I could go. Who would I go to see? I have no friends. (72)

*

O'Neills Spätwerk gleicht einer Bilanz. Die Vergangenheit scheint allein Gültigkeit zu besitzen.

MARY. The past is the present, isn't it? It's the future, too. (75)

Dies sagt sie aber auf der illusorischen Suche nach dem verlorenen Glück. Man könnte ebensogut von der Zukunft ausgehen und behaupten, diese Menschen seien sich derselben bewußt wie auch der Tatsache, daß das, was in Zukunft geschehen soll, von ihnen jetzt in der Gegenwart eine genaue Rechenschaft in Form einer Bilanz der Vergangenheit verlange.

Zweifellos ist es O'Neill selten gelungen, all das, was ihm aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wichtig erschien, in einem Text festzuhalten, welcher ohne Kürzung eine dem Zuschauer bekömmliche Aufführungsdauer gestattet hätte. Schon von Anfang an, wenn wir an die einzelnen Stücke des Spätwerks denken, holt er weit aus, und auch die Ausführlichkeit der Regieanweisungen dient einem dem Naturalismus verwandten Stil mit klaren Konturen, einer starken Tendenz zum Grelen, die sich aus der Auffassung des Tragischen ergibt, indem böse Traumfiguren Alltagsmenschen werden, Rollen Realität.

In diesem Stilaspekt tritt uns O'Neills künstlerische Persönlichkeit am überzeugendsten entgegen. Ein Beispiel aus «A Moon for the Misbegotten»:

Josie is twenty-eight. She is so oversize for a woman that she is almost a freak—five feet eleven in her stockings and weighs around one hundred and eighty... She is more powerful than any but an exceptionally strong man, able to do the manual labour of two ordinary men. But there is no mannish quality about her. She is all woman. (13)

Oder Tyrone im gleichen Drama, wo die vage Erscheinung des lebendigen Toten plötzlich in aller Klarheit als groteske Lebensmetapher auf der Bühne sichtbar wird:

He has closed his eyes and his haggard, dissipated face looks like a pale mask in the moonlight—at peace as a death mask is at peace. (127)

Bei Melody in «A Touch of the Poet» finden wir etwas Ähnliches:

Visibly crumbling as he listens until he appears to have no character left in which to hide and defend himself. He cries wildly and despairingly, as if he saw his last hope of escape cut off. (135)

Schließlich auch der Nachtportier in «Hughie»:

His nose is large and without character. So is his mouth. So are his ears. So is his thinning brown hair, powdered with dawdruff. Behind hornrimmed spectacles, his blank brown eyes contain no discernible expression. (8)

Diese Neigung zur Deutlichkeit gereicht dort zum Nachteil, wo O'Neill alles sprachlich ausdrücken will, was er über das betreffende Problem aus Erfahrung und Erinnerung zu sagen weiß, wo er seinen Erlebnis-

reichtum in Einzelheiten hörbar machen möchte. Es gibt in allen späten Dramen, mit Ausnahme von «Hughie», Stellen, welche den Zuschauer ermüden, weil durch Zerreden das Thema unnötig in die Länge gezogen wird. Auf die negativen Urteile namhafter Kritiker braucht in diesem Zusammenhang nicht besonders eingegangen zu werden⁵. Andere versuchten die Wiederholungstechnik im Spätwerk zu rechtfertigen⁶. Aber ganz überzeugend wirken diese Anstrengungen nicht, auch wenn man in Betracht zieht, daß das Moment der Wiederholung eben im Wesen der dargestellten Tragik begründet sei. Es liegt vielleicht tragischerweise für den Autor gerade an seiner Ehrlichkeit, daß er allzu ausführlich ist, daß er es nicht fertig bringt, den Stoff noch mehr zu verdichten; oder es könnte die Atmosphäre der Müdigkeit sein, welche er im Drama um jeden Preis wiedergeben will. Mangel an dramaturgischer Erfahrung steht bei ihm ja außer Diskussion; eher wäre es möglich, daß er einen ihm bereits bekannten und oft benützten Arbeitsweg einschlug. Im Werktagebuch zu «Mourning Becomes Electra» heißt es unter anderem:

9. (Cap d'Ail, France—May, 1929)

“Mourning Becomes Electra”—Technique—for first draft use comparatively straight realism—this first draft only for purpose of plot material into definite form—then lay aside for period and later decide how to go to final version—what departures necessary—whether to use masks, soliloquies, asides, etc. 7.

Die letzte Phase wird offenbar vor allem in «The Iceman Cometh» und noch mehr in «Long Day's Journey into Night» und «A Moon for the Misbegotten» unwichtig, denn «realistic technique» ist durch Anliegen und Stoffwahl für O'Neill definitiv geworden.

Auch darauf ist schon vermehrt hingewiesen worden: daß nämlich der Roman für O'Neills Spätwerk die geeignetste Form hätte sein können. Ich glaube dies nicht. Gerade dort, wo er sich dem Roman am meisten nähert, wird der Einfluß des späten 19. Jahrhunderts spürbar, versucht er auch noch lyrische Töne beizumischen, und schon wird die Grenze zum Kitsch überschritten. Aber nicht nur das. O'Neill hatte sich in seiner frühen Schaffenszeit zu sehr für das amerikanische Theater praktisch eingesetzt und in der mittleren Periode mit dramaturgischen Experimenten sich herumgeschlagen, als daß er sich ausgerechnet in diesem Augenblick des Vermächtnisses von der Form des Dramas hätte lösen wollen. Er war sich wohl selbst darüber im klaren, daß sein Talent sich bei einer direkten sichtbaren Wiedergabe von eigenen Eindrücken und Gefühlen am meisten entfalten konnte, bei der Schaffung einer Atmosphäre auf der Bühne, die seine Stücke bei aller Kompliziertheit kompakt hielt.

Schon das Thema des kollektiven Schicksals bietet eine grundlegende Gewähr für Geschlossenheit, weil das zentrale Problem jederzeit alle Charaktere auf der Bühne angeht und so jeden mit jedem verknüpft. Es beherrscht

die Variationen in den einzelnen Szenen. Jede kleine Auseinandersetzung oder Gedankenfolge erfährt eine Abrundung, wo das Hauptmotiv wieder aufgegriffen wird. Im großen wie im kleinen führt uns der Autor zum Ausgangspunkt zurück, am auffallendsten in «The Iceman Cometh» und «A Moon for the Misbegotten».

Es wurde schon gesagt, daß O'Neill fühlte, daß er an den gleichen Standort zurückgekehrt sei, an dem er sich 1912 befunden hatte: dem der vollkommenen Desillusion. Dazwischen folgten ihm seine geistigen und künstlerischen Krisen so schnell, daß sie nur noch im Rückblick und auf einen engen Zeitabschnitt zusammengerafft als Theaterdichtung zum Ausdruck gebracht werden konnten.

Gerade eine solche massive Haupthandlung muß beim Zuschauer ein Verlangen nach Abwechslung bewirken. O'Neill trägt diesem Umstand Rechnung. Auf eine Szene der Reflexion oder des Wartens folgt eine vorwiegend bewegungsreiche, gar derbe. Von einer Situation oder Figur werden vor den tragischen Momenten auch die komischen Seiten gezeigt, bei Melody oder Hugo Kalmar zum Beispiel. Der Autor selbst äußert sich zum letzteren Aspekt:

It's struck me as time goes on, how something funny even farcical, can suddenly without any apparent reason, break up into something gloomy and tragic. I think I am aware of comedy more than I ever was before; a big kind of comedy that doesn't stay funny very long. I've made some use of it in "The Iceman". 8

Der Dialog kann unbeschwert anfangen und hitzig enden oder zwischen leichtfertigen Bemerkungen und bedeutenden Äußerungen pendeln. Zudem zeigen sich schroffe Gegensätze, nicht nur zwischen, sondern auch in den Figuren, am konsequentesten bei Melody in «A Touch of the Poet», bei Josie in «A Moon for the Misbegotten» und in «The Iceman Cometh»:

PARRITT (shrinks a bit frightenedly). That's the hell of an answer. (Then with a forced grin of bravado). Still you never know when it might come in handy. (He looks away.) (33)

O'Neills Stil ist auf den Charakter seiner Hauptfiguren abgestimmt. Für das Spätwerk heißt das im großen und ganzen: Die Labilität und Müdigkeit wirkt sich in positiver und negativer Weise auf seine Bühnenkunst aus.

*

Mit dem Spätwerk hat O'Neill eine Unsicherheit überwunden, die durch die Frage nach seinem persönlichen Wesen und dem seiner Zeit sowie den Möglichkeiten, dies auf der Bühne zum Ausdruck zu bringen, entstanden war. Gerade die Länge von «The Iceman Cometh» und «Long Day's Journey into Night» zeigt, daß er nicht nur gegenüber einer Antwort, sondern auch

gegenüber dem Versuch, das Problem präzise und knapp darzustellen, skeptisch geworden ist. Man nennt Ibsen, Strindberg und Kaiser als seine europäischen Vorbilder. Im Spätwerk hat er sich auch von ihnen befreit. Sein Stil ist einerseits konventioneller geworden, anderseits — und das dürfte wesentlicher sein — auch unabhängiger. Wir haben aber keineswegs ein souveränes Schlußbouquet eines zwar älter gewordenen, aber noch durchwegs rüstigen Meisters O'Neill vor uns, welcher schon in seinen Fünfzigern die Feder zur Seite legt, nachdem er sein Lebenswerk bei geistiger und körperlicher Frische vollendet hat. Im Gegenteil: Er war in jeder Hinsicht am Ende seiner Kräfte.

Ein zweites Mißverständnis muß klargestellt werden: Man darf seine sogenannte «realistic technique» nicht so sehen, als ob er sich weiterhin bewußt an europäische Vorbilder gehalten oder sich im Spätwerk aus Berechnung wieder dem Stil seiner frühesten Dramen zugewandt hätte. Der geschwächte Dichter suchte für seine große letzte Arbeit instinktiv den Weg des geringsten Widerstands, soweit dies das Handwerkliche betraf⁹. Wo er aber noch experimentieren wollte, geschah es meistens zum Nachteil. In diesem Zusammenhang muß wohl noch die Frage gestellt werden, ob O'Neill in stilistischer Hinsicht mit dem Spätwerk dem modernen Theater etwas Neues gebracht habe. (Die Gegenfrage wäre ebenso berechtigt: Ist jene Frage überhaupt wesentlich?)

Im Frühjahr 1936 stellte er seinen ersten Entwurf zu «A Touch of the Poet» fertig und begann für «More Stately Mansions» Dialoge zu schreiben. Während Sommer und Herbst 1942 überarbeitete er dann das erste der beiden Dramen. Im Februar 1944 zerstörte er die zwei ersten, überlangen Stücke seines geplanten Zyklus, «The Greed of the Meek» und «Give Me Death», behielt aber neben dem abgeschlossenen «A Touch of the Poet» einen Entwurf zu «More Stately Mansions», aus Versehen wahrscheinlich. Aus diesem letzteren hätte vielleicht etwas werden können, wenn der Autor noch bei Kräften gewesen wäre, in gewisser Hinsicht ein wegweisendes Bühnenwerk. Ansätze, die an Ionesco und das sogenannte Theater des Absurden erinnern, sind jedenfalls vorhanden, aber auch solche, die zudem die bedeutenden Auswirkungen von O'Neills früheren Experimenten klar zeigen.

Nach heutigem Geschmack könnte «Hughie» als gelungenstes, wenn auch nicht bedeutendstes Stück im Spätwerk betrachtet werden, und ein Abend mit dem ersten und letzten Einakter, «Bound East for Cardiff» und «Hughie», dürfte einen großen Theatererfolg versprechen. In «Hughie» finden wir eine klare Thematik, eine adäquate Dichte und als drittes eine glückliche Synthese von neuen dramaturgischen Ergebnissen und traditioneller Bühnenkunst. Als einziges Drama des Spätwerks wirkt es in sich geschlossen und zugleich wegberbereitend in formaler Beziehung¹⁰.

Gesamthaft gesehen sind O'Neills späte Dramen Dokumente dichterischer Ehrlichkeit und ein Akt der Befreiung eines ungeheuer schöpferischen, aber unausgeglichenen Menschen. «The Iceman Cometh» und «Long Day's Journey into Night» sagen am meisten über den Standpunkt des Dichters aus, «Hughie» ist das geglückteste unter Berücksichtigung aller Gesichtspunkte, alle drei, mit gewissen Vorbehalten auch «A Moon for the Misbegotten» und mit allerdings sehr großen sogar «A Touch of the Poet», ein Zeichen dafür, daß O'Neill schließlich die «größere Freiheit gegenüber seiner Materie, ja gegenüber dem eigenen Talent», gefunden hatte¹¹.

¹In der Bearbeitung von Karl Ragnar Gierow am 9. November 1962 in Stockholm uraufgeführt. Donald Gallup gab den Text für die Inszenierung 1964 heraus (Yale University Press). Man hätte besser getan, auf Aufführung und gekürzte Ausgabe zu verzichten und dafür eine zuverlässige Werkausgabe mit dem vollständigen Entwurf zu besorgen. ²Vgl. Alan S. Downer, *Recent American Drama* (University of Minnesota, 1961), p. 43: «Long Day's Journey into Night is not, as has often been said, autobiographical; it universalizes the author's personal experience. It is something more than the story of the Tyrones, or the O'Neills; it is the oldest of recorded stories: of Adam, the digger; of Eve, who has lost her Eden through her own actions; of Cain who attempts to reduce his brother to his own level of nothingness.» ³Vgl. Arthur and Barbara Gelb, *O'Neill* (abridged by the authors, Laurel Edition, N.Y. 1965), pp. 466, 474 f., 488. ⁴Alle Zitate aus den späten Dramen sind den Einzelausgaben des Verlags Jonathan Cape London entnommen. (11) = p. 11. ⁵Vgl. Eric Bentley, *Trying to Like O'Neill*. In: (John Gassner, ed.) *O'Neill, a Collection of Critical Essays* (Twentieth Century Views, Englewood Cliffs, N.J., 1964), pp. 89 ff. ⁶Vgl. John Henry Raleigh, *O'Neill's «Long Day's Journey into Night» and New England Irish-Catholicism*. In: (Gassner) *O'Neill*, p. 130. Vgl. Norman C. Chaitin, *O'Neill: The Power of Daring*, (Modern Drama, Winter 1960), p. 240. ⁷Eugene O'Neill, *Working Notes and Extracts from a Fragmentary Work Diary*. In: (Horst Frenz, ed.) *American Playwrights on Drama*, (N.Y. 1965), p. 6. ⁸Gelb, p. 488. ⁹Vgl. Richard Hayes, *Eugene O'Neill: The Tragic in Exile*. In: (Gassner) *O'Neill*, p. 56: «In the end, for O'Neill, nothing worked but memory: not artifice, nor any solacing reason could mediate the authority of his private pain.» ¹⁰Vgl. Drew B. Palette, *O'Neill and the Comic Spirit*, (Modern Drama, Winter 1960), p. 278: «In view of O'Neill's use of humor in his later plays, it is not surprising that one of the clearest examples of the grotesque is in his last published work, *Hughie*.» Vgl. Raleigh, p. 18: «He did have a real mimetic genius for the patois and slang of American speech of the turn of the century and the Twenties, of which *Hughie* is the finest example.» ¹¹Vgl. Hugo v. Hofmannsthal, *Eugene O'Neill* (1923). In: *Prosa IV* (Frankfurt a. M., 1955), p. 203.