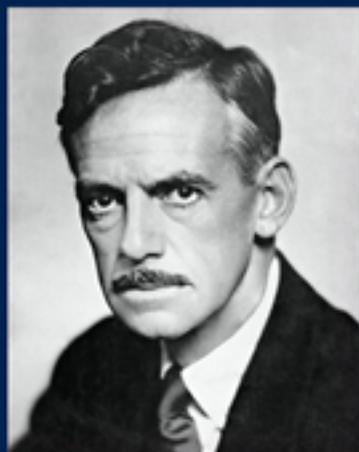
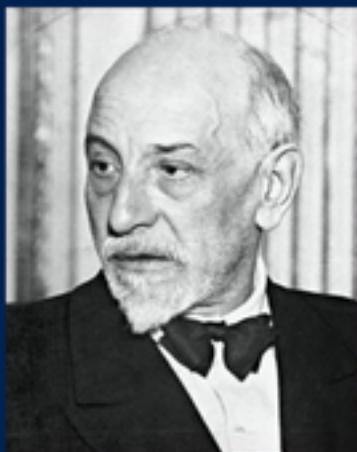


MeLiS
15



Sainab Sandra Omar

Die Lebenslust zweier Pessimisten

Der Konflikt der modernen Kultur
und Momente der Affirmation
bei Luigi Pirandello und Eugene O'Neill



PETER LANG
EDITION

1 Einleitung

1.1 Pirandello und O'Neill – Weggefährten?

Kein Geringerer als T.S. Eliot beobachtete 1926:

I believe that in America, where Mr. O'Neill's plays have a prodigious success, their author is placed with Pirandello [...]. I know that Pirandello is a master of the technique of the theatre, as I have seen one or two of his plays; I believe O'Neill to be the same, because of the esteem which he enjoys.¹

Dieser Vergleich des amerikanisch-britischen Nobelpreisträgers ist durchaus beachtlich, wobei er freilich jeden kontextuellen Zusammenhang zwischen Pirandello und O'Neill ausspart, um vielmehr auf die herausragende Stellung der beiden Dramatiker zu verweisen, die diese ganz offenbar schon zu Lebzeiten genossen. Keineswegs ist es dabei unüblich, dass Luigi Pirandello und Eugene O'Neill in einem Atemzug genannt werden; in verschiedenen Schriften zur literarischen Moderne oder zum Theater des 20. Jahrhunderts tauchen der Italiener und sein amerikanischer Zeitgenosse, etwa was die Erneuerung der dramatischen Form oder die Identitätsproblematik betrifft, gemeinsam auf. Der bedeutende Theaterkritiker Eric Bentley nannte in den 1950er Jahren zudem „the truth-illusion theme“² als ein übereinstimmendes Motiv.

Eine vertiefte Auseinandersetzung scheint es mit Ausnahme der im folgenden Kapitel zu reflektierenden Aufsätze, die Pirandello und O'Neill vornehmlich aufgrund des gemeinsamen Stilmittels der Maske diskutieren, bislang indes nicht gegeben zu haben. Und man tut gut daran, gleich auf dieser ersten Seite festzustellen, dass die folgenden Ausführungen nicht so sehr als Vergleich gedacht sind – das erschiene zu plakativ und würde das sehr persönliche und eigentümliche literarische Schaffen des einen und des anderen nicht in angemessener Weise würdigen. Dazu wäre auch die Differenz, die – das sei ausdrücklich betont – durchaus nicht geleugnet werden kann, was etwa die Kühnheit Pirandellos und die gewisse Schwermut O'Neills betrifft, zu augenscheinlich: Jedes Werk hat seine eigene Genese, die persönliche biographische Komponente, die kulturelle Eigenheit, die charakteristische Stimmung. Und dennoch drängte sich in der

1 Eliot, T. S.: All God's Chillun Got Wings. In: Cargill, Oscar (Hrsg.): O'Neill and his plays. Four decades of criticism. New York: New York University Press 1963, S. 168 (Cargill, O'Neill and his plays).

2 Bentley, Eric: Trying to Like O'Neill. In: Ebd., S. 340.

intensiven Auseinandersetzung und Lektüre der Werke ein Eindruck auf – zunächst war es nicht mehr als das –, dass diese beiden Zeitgenossen etwas verband, das es erlaubt, sie vor einem gemeinsamen kultur- und lebensphilosophischen Hintergrund zu lesen. Dass es also eine gemeinsame Weltanschauung sein konnte, die sie um- und antrieb, und die vor allem verbunden zu sein schien mit einer im weiteren Verlauf näher zu bestimmenden gewissen naturhaften Ursprünglichkeit und der Sehnsucht nach einer befreienden Überwindung des sozialen und präformierten Daseins. Immer intensiver wurde der Eindruck, dass die literarische Produktion letztlich auf einem – für Pirandello auf dem ersten Blick sicherlich offensichtlicheren – antagonistischen Weltverständnis fußen konnte, das hier im Sinne des Philosophen und Soziologen Georg Simmel, dessen Überlegungen den theoretischen Ausgangspunkt der Arbeit bilden sollen, als „Leben versus Form“ aufgegriffen wird. Durchaus, so die These, können Pirandello und O’Neill damit einen gemeinsamen Weg gegangen, also Weggefährten – vielleicht im Geiste – gewesen sein.

Doch zunächst soll von der konkreten literarischen Produktion abgesehen und so zu sagen *ab ovo* begonnen werden, indem in Kürze das Verhältnis der beiden Autoren zueinander rekonstruiert wird. Dass Pirandello und O’Neill einander kannten, auch schätzten und sich hin und wieder kontaktierten, belegt die Quellenlage, nach der man zugegebenermaßen gründlich suchen muss, so zum Beispiel in Manuskripten, Tagebucheinträgen und Briefen, die im umfangreichen O’Neill-Archiv an der Yale-Universität zu finden sind. Sicherlich war es demnach nicht eine jener großen Freundschaften der Weltliteratur, die Pirandello und O’Neill verband, dazu war wohl auch die geographische und sprachliche Barriere zu groß. Doch der eine schätzte die Arbeit des anderen, wie etwa einem Artikel aus der New York Times vom 22. Juli 1935 zu entnehmen ist, wo es explizit heißt, dass Pirandello ein großer Verehrer O’Neills gewesen sei. Der Autor des Zeitungsartikels fasst die für den vorliegenden Kontext relevanten Passagen seines Interviews im New Yorker Waldorf-Astoria-Hotel wie folgt zusammen:

Among American writers whom he [Pirandello] much admired, he said, were Eugene O’Neill, William Faulkner, John Dos Passos and Sherwood Anderson. O’Neill’s „Mourning Becomes Elektra“ he had seen in Prague, and thought it a „magnificent play, magnificently staged“.³

3 „Pirandello to See Life of Broadway“. In: New York Times vom 22. Juli 1935. Online-Archiv der New York Times: http://spiderbites.nytimes.com/pay_1935/articles_1935_07_00001.html.

Bereits einige Jahre vor diesem Interview hatten sich Pirandello und O'Neill persönlich kennengelernt, so steht es in einem Beitrag des amerikanischen Literaturkritikers Stark Young⁴. Dabei wird eine Begegnung Pirandellos und O'Neills von 1924 beschrieben:

PIRANDELLO is in town and has asked me to bring Eugene O'Neill to see him. He does not read English, but one way or another seems to be highly interested in the O'Neill plays. Gene does not read Italian, but he knows something of Pirandello's writing through the Arthur Livingston translations.

The irony here is that these Livingston translations are all too often anything but Pirandello. Sentiments, dramatic motifs, and a multitude of words are added to an extent that nothing short of at least direct quotation could make believable.⁵

Obwohl die biographische Komponente im weiteren Verlauf der Untersuchung zugunsten der kulturphilosophischen Betrachtung und analytischen Auseinandersetzung mit der Annahme eines gemeinsamen Weltverständnisses weitgehend ausgeblendet wird, sind kurze Beiträge wie diese vor dem Hintergrund der dürftigen Quellenlage außerordentlich wichtig, geben sie doch Auskunft darüber, dass Pirandello und O'Neill eine gegenseitige Sympathie hegten, und wie Young außerdem sagt, „their contact was without any doubt worthwhile“⁶. Dieser kurze Beitrag Stark Youngs in Harper's Magazine ist der einzige mir bekannte, in dem ein solches Treffen der beiden Autoren überliefert ist, und für den vorliegenden Kontext lässt sich daraus schließen, dass es hier – mindestens – ein Interesse, ein Verständnis des einen für das Schaffen des anderen gegeben hat.

Von regelrechter Bewunderung O'Neills für Pirandello sprechen die O'Neill-Biographen Arthur und Barbara Gelb in einer kurzen Passage ihrer 1962 erschienenen und von allen Kritikern viel beachteten Lebensbeschreibung des Dramatikers.⁷ Auf meine Frage hin, worauf sie diese Feststellung zurückführen, antwortete mir der O'Neill-Kenner und ehemalige Verlagsleiter der New York Times, Arthur Gelb: „It was the critic and author, Kenneth Macgowan, who told

4 Stark Young (1881–1963) stand sowohl mit Pirandello als auch mit O'Neill in engem Kontakt, wie vor allem aus einigen Briefen hervorgeht, die John Pilkington als die zweibändige Sammlung Stark Young: A Life in the Arts. Letters, 1900–1962. Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press 1975 herausgegeben hat. (Young, Letters). Darin bezeichnet Stark Young O'Neill mitunter als Freund (vgl. ebd., Band I, S. 196).

5 Young, Stark: Eugene O'Neill: Notes From a Critic's Diary. In: Harper's Magazine, 214: 1285 (1957: Juni), S. 70 (Young, Critic's Diary).

6 Ebd., S. 71.

7 Vgl. Gelb, Arthur and Barbara: O'Neill. New York: Harper & Brothers 1962, S. 526 (Gelb, O'Neill).

us how fervently O'Neill admired Pirandello's work."⁸ Wie aus vielen Briefen Eugene O'Neills hervorgeht, hatte der Dramatiker immer großes Interesse daran, dass neben seinen eigenen Stücken auch solche der „Big Men“, der „makers of Modern Drama“ an dem von ihm, Robert Edmond Jones und Kenneth Macgowan geleiteten New Yorker Greenwich Village Theatre gespielt werden.⁹ Von Arthur Gelb, der zur Fertigstellung jener Biographie noch Gelegenheit hatte, mit O'Neills engem Umfeld und etwa dessen Ehefrau Carlotta zu sprechen, war zudem zu erfahren, dass Pirandello neben Strindberg, Hauptmann oder Ibsen zu diesen Auserwählten gehörte: „Macgowan was O'Neill's intimate friend and at one point co-produced plays with him; he maintained that O'Neill had urged the Macgowan-Jones-O'Neill Triumvirate to sponsor Pirandello productions at their Greenwich Village Theatre, but to no avail.“¹⁰ Als ein Beispiel für das Interesse an der Person Pirandellos und für eine solche Kontaktaufnahme vonseiten des Greenwich Village Theatre kann ein Dokument gewertet werden, das im römischen Pirandello-Archiv lagert. Dabei handelt es sich um einen unveröffentlichten Brief Macgowans an Pirandello, in dem mitunter unmissverständlich die Wertschätzung des amerikanischen Dramatiker-Triumvirats für Pirandello zum Ausdruck gebracht wird. In dem Schreiben, in dessen Briefkopf auch die Namen O'Neills und Jones' aufgeführt sind, fragt Macgowan zunächst „if you [Pirandello] could find it possible to express a few words of comment on the work and position of Eugene O'Neill.“¹¹ Etwas später erklärt und bittet er Pirandello:

With each production we issue a form of program which is unique in America, however familiar on the Continent. I enclose a copy. We should like very much in connection with one of Mr. O'Neill's plays, to be able to quote, however briefly, estimates of this playwright by the leaders of the European theatre. If you are familiar with his work and you feel moved to this courtesy, I should be most grateful indeed for a few lines. With sincere admiration and good wishes, I am Sincerely yours, Kenneth Macgowan Director.¹²

Ob Pirandello dieser Bitte Macgowans nachkam, vermag die Quellenlage nicht zu klären. Als gesichert gilt hingegen, dass Eugene O'Neill in einer Vielzahl von Briefen seinen Unmut über gescheiterte Produktionen namhafter Dramatiker

-
- 8 Gelb, Arthur: Persönliche Korrespondenz mit der Verfasserin vom 7. August 2011.
 - 9 Wie O'Neill etwa am 19. August 1924 an seinen Freund Kenneth Macgowan schreibt. Vgl. Bogard, Travis (Hrsg.): *Selected Letters of Eugene O'Neill*. New Haven: Yale University Press 1988, S. 190 (O'Neill, Letters).
 - 10 Gelb, Arthur: Persönliche Korrespondenz mit der Verfasserin vom 7. August 2011.
 - 11 Brief vom 30. September 1925. Archivio Luigi Pirandello presso l'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo di Roma (Archivio Roma).
 - 12 Ebd.

im Greenwich Village Theatre zum Ausdruck brachte („Then let's be honest and either give up the ghost or give up pretending to mean anything new or deep or significant“¹³), er nennt 1924 in einem Brief an Macgowan etwa „bum translation or whatever“¹⁴ als eine Ursache für das Scheitern. Natürlich kann man anknüpfend an die Aussagen Stark Youngs über die unbefriedigenden Pirandello-Übersetzungen nur mutmaßen, dass es hier an ähnlichen Gründen gelegen haben mag. Doch das wäre Spekulation.

Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang indes, dass es derselbe Robert Edmond Jones war, der im Januar 1924 bei den amerikanischen Aufführungen von „Cosi è (se vi pare)“ und „Ciascuno a suo modo“, denen Pirandello selbst beiwohnte, für die Bühnengestaltung zuständig war: „Robert Edmond Jones will design the settings for all the plays“¹⁵, ist einer New Yorker Theater-Broschüre zu entnehmen, die ebenfalls im Pirandello-Institut – untergebracht in seiner letzten Wohnstätte in Rom – archiviert ist. Des Weiteren heißt es dort: „Signor Pirandello has come to New York from Rome to be present at the premier. He feels peculiarly indebted to the American theatre [...]“¹⁶ Diese Hinweise sind als wesentlich einzustufen, da Jones, wie oben erwähnt, immerhin einer der engsten Mitarbeiter O'Neills war und auch dessen Stücke szenisch umsetzte. Es ist also davon auszugehen, dass sich die durch Stark Young überlieferte Begegnung zwischen Pirandello und O'Neill im Kontext dieser Amerika-Reise des italienischen Dramatikers ereignet hat.

Genauso wie O'Neill war auch Pirandello seinerseits in Italien daran gelegen, Stücke des amerikanischen Dramatikerkollegen in das von ihm 1924 gegründete und im Jahr darauf eröffnete Teatro d'Arte zu integrieren. In einem Interview vom 27. November 1924 erklärt Pirandello, worauf es *ihm* bei der Auswahl der internationalen Stücke ankam, und lässt damit auch auf die Wertschätzung, die er für O'Neills Schaffen hatte, schließen:

Io voglio offrire un quadro compiuto delle ultime espressioni del teatro contemporaneo del mondo, Teatro d'arte, ben s'intende, o lavori che costituiscano sempre non già tentativi, ma compiute realizzazioni di un'idea o di una visione drammatica originale.¹⁷

13 Brief an Kenneth Macgowan vom 28. September 1925. O'Neill, Letters, S. 198.

14 Brief vom 19. August 1924. O'Neill, Letters, S. 190.

15 Theaterbroschüre des Produzenten Brock Pemberton, Archivio Roma.

16 Ebd.

17 Pirandello, Luigi: Interviewauszug „Luigi Pirandello e la Compagnia d'arte“. In Pupo, Ivan (Hrsg.): Interviste a Pirandello. Parole da dire, uomo, agli altri uomini. Soveria Mannelli (Catanzaro): Rubbettino 2002, S. 292 (Pupo, Interviste a Pirandello).

Ausschließlich wahre Kunst habe Pirandello in seinem Theater sehen wollen, wie der Journalist Osvaldo Gibertini das Gespräch in seinem Artikel für die Zeitung *La Tribuna* weiter wiedergibt:

Proseguendo nel discorso che evidentemente lo appassiona Pirandello chiarisce ancor meglio il suo pensiero, e così apprendiamo, che nel suo intento di offrire l'ultima espressione dell'arte drammatica internazionale egli rappresenterà lavori degli autori meno noti in Italia e all'estero o anche assolutamente ignoti, purché si tratti di veri autori, cioè degni di questa qualifica e la loro opera sia dotata di originalità. E si badi bene: originalità veramente intesa e non semplice eccentricità esteriore. Niente stravaganze. Arte.¹⁸

Neben Stücken des Russen Evreinov, des Briten Lord Dunsany, des Franzosen Romaine oder des Spaniers Baroja, habe „dell'americano Eugenio O'Neill *La scimmia villosa*“¹⁹ auf dem Programm des Theaters Pirandellos gestanden, womit dieser das im Verlauf dieser Arbeit noch fundierter zu behandelnde expressionistische Drama „*The Hairy Ape*“ ganz offenbar als originelle Kunst verstand, und O'Neill damit durchaus zum erlesenen Kreis Pirandellos gerechnet werden darf. Aus einer Studie, die sich mit Pirandellos Wirken als Theaterdirektor auseinandersetzt, geht zudem hervor, dass auch O'Neills Einakter „*Ile*“ (italienisch „*Olio*“) für die erste Spielzeit des Teatro d'Arte vorgesehen war.²⁰ Damit darf das, was Arthur Gelb in einer weiteren Notiz über O'Neill schrieb, dass also „Pirandello was included in his pantheon of playwrights he admired“²¹, nicht minder für Pirandello gegenüber O'Neill gegolten hat. Es lässt sich also für den vorliegenden Kontext weiterhin festhalten, dass dem einen gefiel, was der andere schuf.

Die einzigen weiteren Indizien, die auf eine Korrespondenz der beiden Dramatiker schließen lassen, sind außerordentlich wenige: so ist aus einem Brief, den O'Neill seinem Freund und Dramatikerkollegen Russel Crouse im November 1936 schrieb, zu erfahren, dass Pirandello neben Hauptmann und Lenormand unter den Gratulanten für den Literaturnobelpreis war²², der O'Neill im gleichen Monat zuerkannt wurde – als Kuriosum mag hier erscheinen, dass Pirandello und O'Neill diesen Preis hintereinander bekamen, nachdem dieser im Jahr 1935 nicht vergeben worden war: Ein für diese Arbeit bemerkenswerter Zufall der Geschichte, der aber letztlich die herausragende Bedeutung der beiden Dramatiker für die Erneuerung des Theaters jener Jahre

18 Ebd.

19 Ebd., S. 293.

20 Vgl. d'Amico, Alessandro/Tinterri, Alessandro: *Pirandello capocomico. La compagnia del Teatro d'Arte di Roma; 1925–1928*. Palermo: Sellerio 1987, S. 295.

21 Gelb, Arthur: *Persönliche Korrespondenz mit der Verfasserin vom 10. August 2011*.

22 Brief vom 25. November 1936 an Russel Crouse. Vgl. O'Neill, *Letters*, S. 456.

dokumentiert und unterstreicht. Pirandellos Telegramm dürfte für O'Neill dabei insofern bedeutsam gewesen sein, als er sich im gleichen Brief an Crouse darüber beklagt, dass ihn ansonsten nur sehr wenige – vor allem amerikanische – Dramatikerkollegen zu diesem Anlass mit einer entsprechenden Geste bedacht hatten. Wenige Wochen nachdem Pirandello O'Neill das besagte Telegramm schickte, verstarb der italienische Dramatiker in Rom, was O'Neill wiederum am 10. Dezember 1936 handschriftlich in seinem in Yale aufbewahrten Tagebuch notiert: „Pirandello dies. I send cable to widow“²³, heißt es dort. In diesem Telegramm, das heute im römischen Archiv in einer Kladde mit unzähligen solcher Schreiben aus aller Welt lagert, schreibt O'Neill an „Madame Luigi Pirandello“: „My profound sympathy to you and your family in your grief the world has lost a great artist and a kind and generous gentleman. Eugene O'Neill.“²⁴

Diese kurzen Reflexionen zu Pirandellos und O'Neills biographischen Kreuzungspunkten erscheinen wichtig und notwendig, weil das Verhältnis der beiden nie beleuchtet wurde. Die Zusammenführung der Daten sollte auch dazu dienen, erst einmal eine Basis zu schaffen, die hier trotz der geographischen und sprachlichen Entfernung ganz offensichtlich in der oben eruierten gegenseitigen Bewunderung besteht, oder wesentlicher noch, dass der eine die Arbeit des anderen als „deep and significant“ bzw. als „visione drammatica originale“ befunden haben muss. Nun aber soll das literarische Vermächtnis im Vordergrund stehen, bei dem zunächst ohne Zweifel im Fall beider das Motiv einer gewissen Determiniertheit des Subjekts hervorsteht und das Werk durchaus dominiert. Denkt man an den Amerikaner und den Italiener fallen unweigerlich bemitleidenswerte Figuren ein, die Entfremdungserscheinungen plagen, die sich in unglücklichen Beziehungen gefangen fühlen, die schließlich nicht einmal mehr Gewissheit über sich selbst haben. Die Qual, das Scheitern, die Verzweiflung sind die prägenden Merkmale der Kunst dieser beiden Dramatiker, die sicherlich in Pirandellos Fall vielfach mit mehr Witz, mit mehr Ironie verknüpft sind, während bei seinem amerikanischen Zeitgenossen eine durchaus schmerzliche Empfindsamkeit mitschwingt. Und dennoch wäre es falsch, die Werke Pirandellos und O'Neills auf eine vornehmlich durch Hoffnungslosigkeit geprägte Grundsituation zu beschränken, zu reduzieren: Schaut man genauer hin, gibt es durchaus – wesentliche – Elemente und Motive, die überdauern, bestehen

23 Tagebucheintrag vom 10. Dezember 1936. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. (O'Neill, Library Yale).

24 Telegramm vom 11. Dezember 1936, Archivio Roma.

bleiben, und an die sich beide regelrecht klammern wie ein Kind an die Hand seiner Mutter. Dies kann sinnbildlich verstanden werden, denn die im Verlauf der Arbeit immer wieder anklingende regelrechte Glorifizierung der Frau und Mutter werte ich als eines der stärksten verbindenden Momente und bedeutungsvollsten motivlichen Übereinstimmungen in den Werken der beiden Autoren: Die auffällige Essentialisierung von Weiblichkeit als naturhafte Begründetheit jenseits oder trotz der ansonsten eher schwarzmalerschen, deterministischen Haltung stellte zu Beginn auch den Ausgangspunkt der Überlegungen zu dieser Arbeit dar. Es drängte sich nämlich die Frage auf, wie diese Momente der leidenschaftlichen Begeisterung, manchmal bis hin zur romantisierenden und schwärmerischen Verklärtheit, innerhalb des Gesamtwerks zu bewerten sein konnten. Ein heuristisches Modell (vgl. Kapitel 2), das die lebensphilosophischen Ausführungen Simmels und Nietzsches ebenso aufgreift wie etwa die archetypische Weiblichkeitskonzeption bei C. G. Jung, soll dabei helfen, von der Feststellung einer – als leitmotivisch zu bezeichnenden – sehnsuchtsvollen Verherrlichung des Weiblichen und des Maternalen ausgehend, eine den Werken der Dramatiker inhärente vitalistische Vision aufzuspüren. Darüber will die Arbeit zu einer wesentlichen Erkenntnis gelangen: dass Pirandello und O’Neill jenseits des grundsätzlich pessimistischen Gesamteindrucks ihrer Werke auch eine Liebe zum Diesseits verbunden hat, die es erlaubt, sie als regelrechte Verfechter des Lebens zu bezeichnen, und dass sie in dieser Hinsicht eben Gefährten gewesen sein mögen. Dabei ist „Leben“ hier im Sinne eines zyklischen, naturhaften Seins zu verstehen und steht der Realisierung der menschlichen Existenz im gesellschaftlichen Apparat – bzw. der „Form“ – diametral gegenüber.

1.2 Mehr als nur die Maske: Zur Forschungslage

Damit wurde nun bereits ein Übergang vollzogen, die Blickrichtung hat sich von den biographischen Kreuzungspunkten dem hinterlassenen Vermächtnis der Dramatiker zugewandt. Die thematische Ausrichtung dieser Arbeit ist angerissen, der Weg vorgezeichnet. Hiervon ausgehend erfolgen die genauere Einführung in das Thema, die Formulierung der Fragestellungen und Erläuterungen zum methodischen Vorgehen in den nächsten beiden Kapiteln. Zuvor erscheint hier aber der Moment günstig, in aller Kürze zu fragen und zusammenzutragen, wo wir uns hinsichtlich der Pirandello-O’Neill-Forschung eigentlich konkret befinden. Es sieht nämlich so aus, als dominiere in der Forschung die Überzeugung, Luigi Pirandello und Eugene O’Neill hätten vornehmlich aufgrund des gemeinsamen Stilmittels der Maske und der damit in Verbindung stehenden

Demonstration des krisenhaften Ich Parallelen und vergleichbare Denkstrukturen vorzuweisen. Eine kritische Diskussion der bisherigen komparatistischen Beiträge soll zum einen entgegenwirken, dass diese Dissertation im vergleichsweise luftleeren Raum steht, sondern in ein kleines, aber eben existentes, früheres Forschungsumfeld eingebettet wird. Zum anderen lassen sich von diesen Beiträgen und der Idee der Maske ausgehend möglicherweise weitere, wertvolle Anknüpfungspunkte ausmachen, die für den Fortgang der Analyse und die Arbeit in ihrer Ganzheit gewinnbringend sein können. Denn das Moment der Maske oder der maskierten Persönlichkeit im Œuvre der Dramatiker mag über das Verständnis der problematischen Identität²⁵ hinaus auch der vorliegenden kultur- und lebensphilosophischen Fragestellung zuträglich sein und die angedeutete und noch näher zu definierende Grundspannung zwischen Leben (kreative Vitalität) und Form (sozialer Zwang) mindestens im Ansatz widerspiegeln.

Für die Positionierung der vorliegenden Arbeit innerhalb der Forschung wurden also drei Aufsätze ausgewählt, deren vergleichender Ansatz über eine Passage bzw. die oben erwähnten *summa summarum* eher beiläufigen Bemerkungen zu Pirandello und O'Neill hinausgehen. Diese drei Aufsätze sind die einzigen mir bekannten komparatistischen Beiträge zu diesen beiden Autoren: Der früheste stammt dabei von Grace Anschutz und trägt den Titel „Masks: Their Use by O'Neill and Pirandello“²⁶ (1927). 1966 schrieb A. Richard Sogliuzzo „The Uses of the Mask in the Great God Brown and Six Characters in Search of an Author“²⁷ und bezieht sich mitunter auf die Untersuchung von Anschutz. Schließlich schrieb zwei Jahre später William E. Taylor „Six Characters in Search of an Author and Desire Under the Elms: What O'Neill Did Not Learn From Europe“²⁸. Auffällig ist dabei, dass es sich in allen drei Fällen um amerikanische

25 Vgl. hierzu auch die Ausführungen Erika Fischer Lichtes in Kapitel 5.2 „Jenseits des Individuums“ von: Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Band 2: Von der Romantik bis zur Gegenwart. Tübingen: Francke 1999, S. 192ff. (Fischer-Lichte, Geschichte des Dramas II).

26 Anschutz, Grace: Masks: Their Use by O'Neill and Pirandello. In: The Drama 1927; 17, Chicago, Ill.: S. 201–202 + 224 (Anschutz, Masks).

27 Sogliuzzo, A. Richard: The Uses of the Mask in the Great God Brown and Six Characters in Search of an Author. In: Educational Theatre Journal 1966; 18: 224–229 (Sogliuzzo, Uses of the Mask).

28 Taylor, William E.: Six Characters in Search of an Author and Desire Under the Elms: What O'Neill Did Not Learn From Europe. In: Modern American Drama: Essays in Criticism. Deland, FL: Everett Edwards; 1968: 29–37 (Taylor, O'Neill Europe).

Beiträge handelt, was möglicherweise darauf zurückzuführen ist, dass Pirandello in den 1920er Jahren – als O’Neill sich gerade einen Namen machte – auf den Theaterbühnen der Welt bereits eine vielbeachtete Persönlichkeit war, und es somit also eher Amerikaner waren, die etwa bezüglich des Maskenmotivs Vergleiche zwischen der Dramatik ihres aufstrebenden Literaten O’Neill²⁹ und der Pirandellos anstellten; den internationalen Erfolg hatte Pirandello sicherlich seinem 1921 uraufgeführten „Sei personaggi in cerca d’autore“ zu verdanken, das auch am Broadway bereits ein Jahr darauf zu sehen war und mit dem Pirandello das Theater durchaus revolutioniert hatte. Über diesen Umweg kann vielleicht argumentiert werden, dass vermehrt von Amerika – und dies trifft zumal für O’Neill zu – nach Europa und seinen dramatischen Neuerungen geschaut wird.

Nun verraten die Titel der ersten beiden Aufsätze, dass deren Verfasser eben dieses Maskenmotiv ganz offenbar als ein verbindendes Merkmal zwischen Pirandello und O’Neill gesehen haben. Demnach beginnt Grace Anschutz ihren kurzen Aufsatz auch ganz im Sinne der soeben ausgeführten Überlegung über das moderne europäische Theater als einen der wesentlichen Orientierungspunkte für amerikanische Dramatiker: „Eugene O’Neill’s use of the mask, in *The Great God Brown* inevitably suggests the plays of Luigi Pirandello, for Pirandello finds himself possessed by the idea of masked personality.“³⁰ Den

29 O’Neill gilt in der Forschung verbreitet als Wegbereiter oder mindestens als herausragende Figur eines innovativen, anspruchsvollen Theaters. Vgl. zum Beispiel Ulrich Halfmann, der erklärt, dass über „den literarhistorischen Rang Eugene O’Neill’s [...] kaum mehr Zweifel“ bestehe, und der dazu auch Einschätzungen amerikanischer Zeitgenossen O’Neills hinzuzieht. Kenneth Macgowan und William Melnitz werden zitiert mit „O’Neill, more than anyone else, made over the drama of the New World“, Tennessee Williams mit „O’Neill gave birth to the American theatre [...]“. Der Theaterkritiker George Jean Nathan wird durch Halfmann wie folgt zitiert: „With O’Neill’s acceptance and success in the theatre, American playwrights suddenly took courage and proceeded ... to set themselves to a species of drama far removed from that to which they had been devoting their efforts. The newer and younger writers, led by O’Neill, threw off the shackles at once and tried to write honestly, faithfully, and truthfully; [...] And audiences, growing steadily in receptivity and intelligence, joined in the barking.“ (Halfmann, Ulrich: „Unreal Realism“. O’Neills dramatisches Werk im Spiegel seiner szenischen Kunst. Bern: Francke 1969, S. 7f.).

Gleichwohl sollten hier die politische Dramatik der frühen Republik und etwa die Aufführungstradition antiker und elisabethanischer Dramen im Amerika des 19. Jahrhunderts nicht außer Acht gelassen werden. Im Wesentlichen beabsichtigte O’Neill selbst mit seiner Kunst wohl eine klare Abkehr vom melodramatischen und gewinnbringenden Theater etwa seines Vaters, dem Schauspieler James O’Neill.

30 Anschutz, *Masks*, S. 201.

wesentlichen Unterschied in dieser gemeinsamen Überzeugung³¹, dass jeder Mensch Masken trägt, sieht Anschutz darin, dass O'Neills Figuren „have definite personalities of which they are aware. Pirandello almost leaves a doubt that anyone has a real self. Man is constantly changing; he is this today and that tomorrow; this with one person, that with another.“³² Das bedeutet, die Idee der maskierten Persönlichkeit führt bei O'Neill dazu, davon auszugehen, dass der Mensch im Umgang mit anderen immer maskiert ist, während dies für Pirandello zu der Erkenntnis führen muss, dass es die *eine* wahre Persönlichkeit überhaupt nicht gibt; ein Skeptizismus, der bei ihm in einem Infragestellen der Realität als solcher gipfelt. Hierüber lässt sich zum Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit kommen, zu dem uns im Grunde Grace Anschutz selbst führt, indem sie im Zusammenhang mit O'Neills Dion Anthony sagt, „that the face so covered is real and that the one put on is false“³³. Diese Idee der Verdeckung gepaart mit der Aussage „They are manikins built up according to his idea of what he ought to be, – ideas which are derived from the conventional thought“³⁴ lassen sehr deutlich auf die Differenzierung zwischen einer Innerlichkeit, einer inneren Vitalität, und dem Sinn für Anpassung an eine von außen herangetragene Konvention schließen. Das heißt, man kann hier zunächst einmal festhalten, dass Pirandello und O'Neill ganz offensichtlich beide davon ausgehen, dass es unterhalb dessen, was der gesellschaftlich agierende Mensch vorgibt zu sein, etwas anderes gibt, das aus Gründen der Angst, der Einfachheit oder der Konformität nicht ausgelebt werden kann und stattdessen vielmehr unterdrückt und eben verdeckt wird. Im Verlauf der Untersuchung sollte etwas klarer werden, inwiefern sich eben diese Differenzierung auf eine problematische Spannung zwischen Leben und Form übertragen lassen kann.

In diesem Sinne jedenfalls wäre auch Grace Anschutz' Formulierung „Society thrusts this or that personality upon him“³⁵ zu verstehen. Und eine letzte Passage

31 In die gleiche Richtung zielte in den 1970er Jahren Gaspare Giudice mit der Aussage: „Nacque in Europa, e nel mondo, un endemico teatro *pirandellista*“, was Giudice mit der Überzeugung des Pirandello-Freundes und -Kenners Silvio d'Amico „*Dal Gran Dio Brown dell'americaio O'Neill [...], dove i personaggi recitano via via mettendo e smettendo tante maschere, a seconda delle diverse personalità che assumono*“ belegt. Giudice, Gaspare: Luigi Pirandello. Torino: Unione Tipografico 1975, S. 405 (Giudice, Pirandello).

32 Anschutz, *Masks*, S. 202.

33 Ebd., S. 224.

34 Ebd., S. 201.

35 Ebd., S. 202.

in diesem Zusammenhang sei aus dem Beitrag von Anschutz noch angeführt, die sich auf diejenigen Individuen bezieht, die versuchen, sich dieser gesellschaftlichen Konformität zu entziehen – immerhin wird dieses Moment im analytischen Teil dieser Arbeit ein wiederkehrendes sein: „The man who lives his own life and speaks truth as he sees it, is instantly labeled madman or imbecile, for the world is afraid of truth; it prefers its own fixed and conventional ideas.“³⁶ Hier sei der Ausdruck „fixed“ hervorgehoben, weil er „unbeweglich“ und „starr“ impliziert und dies Merkmale sind, die auch im Rahmen dieser Untersuchung bei der Darstellung der Zwanghaftigkeit des gesellschaftlichen Konstrukts im Werk der Dramatiker wiederkehren werden. Anschutz spricht bezüglich des Abtrünnigen zudem von einer „mask of the madman“³⁷ – die einen Unterschlupf für denjenigen darstellen kann, der die „exquisite fantasy“³⁸ eines Wahnsinnigen lebt. Die Frage, inwiefern auch der Wahnsinnige eine Maske trägt – oder ob der Wahnsinn der (selbstgewählte) Ausweg dieser Maskierung sein kann – wird auch für den weiteren Verlauf der Arbeit wiederholt von Interesse sein.

Auch A. Richard Sogliuzzo diskutiert das Maskenmotiv in O’Neills „The Great God Brown“ und setzt es Pirandellos „Sei personaggi in cerca d’autore“ gegenüber. Er stellt fest, dass beide Dramatiker Figuren porträtieren, für die die oben beschriebene Zersplitterung ihrer Persönlichkeit eine immerwährende Qual ist, und verdeutlicht dies an der Figur des Vaters, der sich dieser Tatsache sehr bewusst ist: „In *Six Characters in Search of An Author*, the Father’s words to the Producer parallel O’Neill’s belief that life’s suffering consists in being torn between the masks of others and the masks of oneself.“³⁹ Dennoch weist auch Sogliuzzo auf die Unterschiede hin, dass also in Pirandellos Stück „the masks distinguish the six characters from the actors in the Company“⁴⁰ und die der Rolle entsprechend unveränderlich sind. So ist „The Father’s mask [...] fixed in an attitude of remorse“⁴¹ –, während Dion Anthonys Maske in „The Great God Brown“ variiert⁴², und er sie im Verlauf des Stückes auf- und absetzt.⁴³ Sogliuzzo kommt zu dem wesentlichen Schluss, dass:

36 Ebd.

37 Ebd.

38 Ebd.

39 Sogliuzzo, *Uses of the Mask*, S. 226.

40 Ebd., S. 227.

41 Ebd.

42 Ebd., S. 225.

43 Diese Maskierung und Demaskierung Dion Anthonys wird in Kapitel 4.1.2 mitunter eine größere Rolle spielen.

The gradual physical and emotional changes in O'Neill's masks, the masking and unmasking by the characters in each other's presence, all necessary to clarify the psychological and spiritual implications of the play are non-existent in Pirandello's work. Moreover O'Neill's mystical theme, requiring the masks to be ‚mystical and abstract‘, is alien to Pirandello, who hated symbols in art [...].⁴⁴

Diese Feststellung mag vor allem deshalb als wesentlich erscheinen, weil bei O'Neill auch über dieses Maskenmotiv hinaus die spirituelle und mystische Komponente sehr viel stärker ausgeprägt ist, was bisweilen dazu führen kann, dass seine Kunst – gerade verglichen mit Pirandellos teilweise scharfsinnigem Witz – gelegentlich als romantisierend erscheinen mag. Viel wichtiger sind jedoch für den Kontext der vorliegenden Analyse zwei Bemerkungen Sogliuzzos, in denen er das – aus den oben dargelegten Gründen maskierte – Individuum in Beziehung setzt zum größeren, übergeordneten Konstrukt Gesellschaft. So heißt es einmal: „O'Neill employs masks to isolate his sensitive, suffering characters from the nondescript, insensitive members of a materialistic society“⁴⁵, wobei hier besonders das Gegensatzpaar „sensitive/insensitive“ ins Auge springt und noch einmal deutlich wird, dass die Maske offenbar ein integraler Bestandteil der gesellschaftlichen Ordnung ist. Einige Seiten zuvor schreibt Sogliuzzo zudem im Zusammenhang mit Dion Anthonys letztlcher Unmaskiertheit ebenso bedeutungsvoll für die vorliegende Untersuchung: „His final unmasking, revealing his martyr's face, represents the fall of modern man ‚pleading weakly for intense belief in anything, even in Godhead itself“⁴⁶, wie Sogliuzzo seine Beobachtung mit einem Statement des O'Neill-Kritikers Barrett Clark zu Ende bringt. Der weitere Verlauf der Arbeit sollte zeigen, dass gerade der Hinweis auf den modernen Menschen hier nicht unwesentlich ist und dass das „final unmasking“ durchaus im Sinne der Überlegungen Georg Simmels gelesen werden kann, der in seiner Zeit eben auch einen Drang nach Befreiung, ein Ringen um Loslösung von zwanghaften Formen beobachtet hat. Ob damit indes zwangsläufig ein Fallen, also ein Scheitern einhergehen muss, wie Sogliuzzo hier zu verstehen gibt, kann man kritisch hinterfragen, sollte jedenfalls im Horizont dieser Arbeit differenziert betrachtet werden. Dass mit dem metaphorischen Ablegen der Maske aber eine Krisensituation einhergeht – indem der Einzelne gleichzeitig den Schutz gewährenden Bezug zur Gesellschaft verliert – und dies mit großen Anstrengungen verbunden ist, war sowohl Pirandello als auch O'Neill völlig klar.

44 Sogliuzzo, *Uses of the Mask*, S. 228.

45 Ebd., S. 229.

46 Ebd., S. 225.

Schließlich soll die bereits angedeutete und nun auch von Sogliuzzo kurz aufgegriffene und für diese Arbeit wesentliche Implikatur eines mütterlichen Urgrunds, einer maternalen Gegründetheit, herausgestellt werden, die der Verfasser hier auf die Prostituierte in „The Great God Brown“, Cybel, („symbol of regeneration [...], symbol of Mother Earth“⁴⁷) und etwas später auch auf Pirandellos Mutter in den „Sechs Personen“ („the Mother as ‚Nature‘“⁴⁸) bezieht. In beiden Fällen wird die jeweilige Figur von Sogliuzzo bezeichnenderweise aufgrund ihrer Gleichgültigkeit gegenüber der Maske – also der gesellschaftlichen Zwanghaftigkeit – hervorgehoben.

Über dieses Paradigma des Mütterlichen lässt sich zum letzten Aufsatz überleiten, der hier – auch im Hinblick auf den vorliegenden Ansatz – reflektiert werden soll, bevor im folgenden Kapitel die zentralen Fragestellungen der Arbeit formuliert werden. William E. Taylor nämlich spricht im Zusammenhang mit O’Neill davon, dass der Dramatiker besessen gewesen sein soll von der Idee einer Allmacht des Mütterlichen: „an idea O’Neill is to be obsessed with for the rest of his writing career, the earthy, uninhibited female type later to be symbolized under various guises as O’Neill’s ‚God-the-Mother‘ [...].“⁴⁹ Taylor wird schließlich sogar von einem „God-the-Mother principle“⁵⁰ sprechen und es als ein „irrational principle“⁵¹ bezeichnen: Eine markante Formulierung, die im Verlauf der Untersuchung – vornehmlich im jeweiligen Kapitel zur problematischen Erscheinung Ehe – noch von Bedeutung sein kann. Kurz zuvor deutet Taylor auch im Zusammenhang mit Pirandellos Drama einen Konflikt zwischen „intellect and passion“⁵² an, ohne hier jedoch das Bild einer „Mutter Erde“ auch für Pirandello als ähnlich dominant herauszustellen. Dafür formuliert Taylor jedoch einen Gedanken, der ebenfalls für die problematische Erscheinung Ehe, aber auch für die Frage eines gemeinsamen antagonistischen Weltverständnisses der beiden Autoren nicht unwesentlich ist: „Pirandello pursues that theme, making the father representative of intellect and the Mother of passion. The Father dominates, and the catastrophe is total.“⁵³ Das heißt, Taylor differenziert hier ganz grundsätzlich zwischen einem weiblichen und männlichen Modus und versieht diese Modi, beinahe etwas verallgemeinernd und plakativ, mit deutlich gegensätzlichen

47 Ebd., S. 225.

48 Ebd., S. 227.

49 Taylor, O’Neill Europe, S. 34.

50 Ebd., S. 37.

51 Ebd.

52 Ebd., S. 35.

53 Ebd.

Attributen. In eine ähnliche Richtung zielt er mit der Beschreibung einer Frauenfigur im Werk des Amerikaners: „Abbie [...] is a sensitive person, full of the love of life, able to wax passionate and almost mystical about the beauty of nature“⁵⁴. Zu erwähnen ist auch, dass Taylor diese hier angesprochene Natur kurz zuvor mit einer gewissen Ursprünglichkeit („everpresent primal nature“⁵⁵) in Verbindung bringt, was für den weiteren Verlauf als denkwürdiger Hinweis zu werten ist.

Eine letzte Bemerkung zu den Schlüssen, die Taylor zieht, sei hier noch angeführt, weil sie im Grunde auch wichtig ist für die weitere Untersuchung. Wie Taylor nämlich im Titel seines Aufsatzes bereits andeutet, arbeitet er eine Differenz zwischen den beiden Dramatikern heraus, indem er Pirandellos Erfolgsstück „Sechs Personen suchen einen Autor“ als „a play of intellect“⁵⁶ bezeichnet – vornehmlich, weil es die dramatische Form als solche in Frage stellt, und er diese Entschlossenheit als eine Charakteristik des modernen europäischen Dramas begreift –, während er eben diese Entschlossenheit und Unnachgiebigkeit in O’Neills Schaffen nicht verwirklicht sieht⁵⁷: „he really cannot stand it. He never could, not from the beginning. His escape from the trap of intellect is passion, and that passion is, in the last analysis, the very essence of his work“⁵⁸, schlussfolgert Taylor also. Natürlich wurde auch hier – indem Pirandellos Werk zunächst einmal, etwas unscharf formuliert, ganz grundsätzlich stellenweise als scharfsinniger und O’Neills hingegen teilweise als wehmütiger bezeichnet wurde – in eine vergleichbare Richtung gedeutet. Und dennoch will dieser entschlossene Standpunkt Taylors, jedenfalls im Kontext dieser Untersuchung, nicht ganz überzeugen, weil die Akzentuierung rührseliger Momente hier mit Bezug auf Pirandello auch eine gewisse Herabstufung O’Neills implizieren kann.⁵⁹ Dies würde dem Ansinnen der vorliegenden Arbeit widersprechen. Denkt man nämlich etwa an das Vorwort der „Sechs Personen“, in dem Pirandello eine außerordentlich deutliche und durchaus auch sanftmütige Bewunderung für die Mutter und das Naturhafte erkennen lässt, oder an seine späten Mythen, die gerade aufgrund ihres wenigstens latenten Sentimentalismus von manchen als späte Verklärtheit des Autors abgetan wurden, so bedarf es auch im Zusammenhang mit Pirandello einer Modifizierung des Bildes eines radikalen Nihilisten. Auch er glaubte demnach an eine – vielleicht urzuständige – Kraft, an eine kreative Vitalität, die ihn letztlich möglicherweise

54 Ebd., S. 36.

55 Ebd., S. 34.

56 Ebd., S. 32.

57 Vgl. ebd., S. 33.

58 Ebd., S. 35f.

59 Vgl. ebd., S. 33.

sogar vielmehr antrieb als der Wille zur Entmythisierung und Offenlegung gesellschaftlicher Missstände. Und auch Pirandello scheut in dieser Sache stellenweise kein Pathos. Wenn also Taylor seinen Aufsatz bezüglich O’Neills Werk damit beschließt, dass „it is a victory of passion. It is the leap through the blank wall of nothingness to tragic affirmation“⁶⁰, so wäre doch im Grunde für Pirandello und O’Neill zu fragen, ob sie nicht gerade in diesem Punkt Gefährten waren. Für die weitere Analyse sollte man in diesem Zusammenhang zudem im Hinterkopf behalten, was Pirandello 1927 immerhin in einem Interview von seinen Überzeugungen preisgibt, und er erinnert durch den Rückbezug auf die griechische Antike auch durchaus an O’Neill:

La mia è l’affermazione di due necessità ineluttabili – tragiche nel senso greco della parola – alle quali l’umanità deve sottostare, due necessità opposte, la vita e la morte. La vita crea, la morte distrugge. Vita e Morte. Sempre. Vita e Morte, per l’eternità. Shaw è un distruttore: io un costruttore.⁶¹

Auch der angedeutete Glaube an einen natürlichen Kreislauf, der hier aufscheint und auch wegen des „sempre“ und „per l’eternità“ an Nietzsches Lehre einer ewigen Wiederkehr erinnert, mag noch von Nutzen sein. In jedem Fall ist zu folgern, dass es Pirandello um eine bisweilen existenzielle Frage geht. In diesem Sinne wäre auch sein weiterer Vergleich mit Shaw zu verstehen, wenn er feststellt: „Shaw è un cittadino nel suo stato, io un uomo nel mondo.“⁶²

Neben der Würdigung der früheren komparatistischen Ansätze erweist sich die Reflexion und Integration dieser Forschungsarbeiten vor allem aufgrund von drei hieraus gewonnenen Aspekten als sinnvoll, die sich im Horizont der vorliegenden Arbeit auch durchaus als Anknüpfungspunkte eignen: Zum einen ist Taylors Hinweis (und auch Sogliuzzo zielte in diese Richtung) auf ein „God-the-Mother-principle“ interessant, seine damit in Verbindung stehende Differenzierung eines weiblichen und eines männlichen Modus und der Ausdruck einer „everpresent primal nature“. Hinzu kommt Taylors Formulierung der Gestaltung einer „tragic affirmation“, einer gewissen bejahenden Haltung also, die zum gegenwärtigen Zeitpunkt zumindest auffällig und denkwürdig erscheint. Und schließlich ist da das bei Sogliuzzo und Anschutz diskutierte Motiv der Maske, das im Zusammenhang mit den Autoren sicherlich als eines der bekanntesten Stilmittel zu werten ist, da die Idee der maskierten Persönlichkeit ja so grundlegend ist in den Werken

60 Ebd., S. 37.

61 Pirandello, Luigi: Interview vom 22. Januar 1927 mit „L’Ora“. In: Pupo, Interviste a Pirandello, S. 357 (Pirandello, Interview L’Ora).

62 Ebd.

Pirandellos und O'Neills: So elementar ist doch die Überzeugung der krisenbehafteten menschlichen Existenz, des Einzelnen, der Masken trägt im Umgang mit dem Anderen. Abgesehen von Anschutz' Idee der „exquisite fantasy“ und der „mask of the madman“ kann die Maske darüber hinaus aber dem vorliegenden Kontext in der Tat auch als geeignetes Sinnbild für die hier zu diskutierende Spannung zwischen vitalen und formalen, zwischen existenziellen und konstruierten Aspekten menschlichen Daseins dienen. Das heißt, sie könnte hinsichtlich der kultur- und lebensphilosophischen Überzeugung der beiden Autoren so ausgelegt werden, dass der Einzelne im gesellschaftlichen Kontext maskiert, beinahe unveränderbar mit konkreten Eigenschaften, Funktionen, Rollenzuweisungen ausgestattet ist, dass darunter allerdings seine Ängste, sein Unwohlsein verborgen liegen mögen und der Eindruck, eigentlich anders zu sein; es könnte dort ein formloses, vitales Gefühl verborgen liegen, eine Art kreative Vitalität, die im sozialen Umgang unterdrückt und – wenn überhaupt – nur bedingt zum Vorschein kommt.

Was geschehen würde, wenn sich der Einzelne dazu entschiede, diese Maske abzulegen, ob dies überhaupt möglich ist und was dann offenbart würde, sind Fragen, die geradewegs zum Gedanken des bislang nur kurz erwähnten Georg Simmel überleiten, der genau diesen Drang in seiner Zeit beobachtet: er sieht im frühen 20. Jahrhundert eine Kultur der Befreiung, der Loslösung und den unbedingten Wunsch, ohne feste Formen sein zu wollen oder zu müssen; es mag der eigene Eindruck der Ohnmacht, der Entfremdung gegenüber sozialen Funktionen und Formalismen sein, das Fehlen eines Zugehörigkeitsgefühls, was dazu geführt hat. Die Krise des Vitalen, das im gesellschaftlichen Umgang größtenteils im Inneren des Einzelnen verharret, gepaart mit einer fehlenden Verbundenheit im sozialen Umfeld, mag aber auch zu einer Art All-Sehnsucht führen, sich in seiner eigenen vitalen und unmittelbaren Präsenz als Bestandteil des Lebens in seiner Ganzheit zu erfahren. Die Werke Pirandellos und O'Neills, die in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts mit ihre produktivste Zeit hatten, scheinen diesen Grundgedanken Simmels auch zu beinhalten oder gar widerzuspiegeln. Das Problematische ist, dass das Aussteigen aus dem formalen Konstrukt „Gesellschaft“ im Werk der beiden Autoren oftmals den Tod oder den Wahnsinn des Betroffenen zur Folge hat. Es sieht also zunächst in der Tat so aus, als würden die Figuren in ihrem (Befreiungs-)Drang scheitern, zugrunde gehen. Gelänge es, auch diese Aspekte – und damit zwei wesentliche Momente, die erheblich zum pessimistischen Grundton der Werke beitragen – vor dem Hintergrund der hier dargelegten lebens- und kulturphilosophischen Betrachtung umzuwerten, ist man der „unterstellten“ gemeinsamen bejahenden Haltung Pirandellos und O'Neills gegenüber dem Leben in seiner präsentischen Unmittelbarkeit einen wesentlichen Schritt näher gekommen.