

Dr. Wilhelm Königs
Erläuterungen zu den Klassikern

Band 116

Erläuterungen

zu

Thornton Wilders

Unsere kleine Stadt

und

**Wir sind noch einmal
davongekommen**



C. BANGE VERLAG · HOLLFELD / Obfr.

Königs Erläuterungen und Materialien

Thornton Wilder

Unsere kleine Stadt

Wir sind noch einmal
davongekommen

Bange

INHALTSÜBERSICHT

1.	Thornton Wilder	5
1.1	Biographisch-bibliographischer Abriß	5
1.2	Thornton Wilder und das moderne Theater	9
1.3	Die zentrale Rolle des Spielleiters	18
2.	Unsere kleine Stadt	
	— „Leb wohl, Kind der Musen ... —	24
2.1	Sachliche und sprachliche Erläuterungen	28
2.2	Das Bühnengeschehen	30
2.3	Das Erzbeispiel des Unvermeidlichen	48
3.	Wir sind noch einmal davongekommen	
	— „Trost und Warnung zugleich“ —	51
3.1	Sachliche und sprachliche Erläuterungen	69
3.2	Das Bühnengeschehen	71
3.3	Wir sind noch einmal davongekommen	
	— vierzig Jahre danach	94
4.	Wilder und die Kritik	97
5.	Literaturverzeichnis	101

1. THORNTON WILDER

1.1 Biographisch-bibliografischer Abriß

Thornton Wilder ist am 17. April 1897 in Madison im Staate Wisconsin geboren. Als Sohn eines amerikanischen Generalkonsuls verlebte er acht Jahre seiner Jugend in China, wo er deutsche Missionsschulen besuchte. Leitlinie für seine Erziehung war: „Möglichst breit, möglichst weit, möglichst tief.“ Kurz vor dem ersten Weltkrieg kehrte er mit seiner Familie in die Staaten zurück. Dort besuchte er das Oberlin-College und studierte an der Universität New Haven. Eine kurze Dienstzeit bei der Küstenartillerie unterbrach während des ersten Weltkriegs sein Studium an der Yale Universität, das er 1920 abschloß. Ein Jahr verbrachte er anschließend an der amerikanischen Akademie in Rom, wo er Archäologie und Französisch studierte. 1925 promovierte er an der Princeton Universität (New York) zum Doktor der Philosophie. Dann wirkte er als Lehrer an der Schule in Lawrenceville und als Dozent an der Universität Chicago. Als Professor wurde er an die Universität Handon (Connecticut) und schließlich als Professor der Dichtkunst an die Harvard Universität berufen. Oft weilte Wilder in Europa. Während des zweiten Weltkrieges war er Offizier beim amerikanischen Geheimdienst in Afrika und Rom.

Mit dem Roman „The Cabala“ (1926, deutsch: „Die Cabala“ 1929) hatte Wilder seine schriftstellerische Laufbahn begonnen. Das Werk spielt in römischen Adelskreisen zur Zeit nach dem ersten Weltkrieg und behandelt den musealen Konservatismus der dekadenten römischen Aristokratie. Ein Jahr später folgte der fünf biographische Novellen verknüpfende Roman „The Bridge of San Luis Rey“, der bereits 1927 als „Die Brücke von San Luis Rey“ ins Deutsche übertragen wurde und Wilders Weltruhm begründete.

Im Mittelpunkt steht der Einsturz einer peruanischen Brücke im Jahre 1714, der einen Pater veranlaßt, dem Schicksal der dabei verunglückten Personen nachzuforschen und damit die Frage nach Zufall oder Schicksal der Opfer erhebt. 1954 gestaltete Hermann Reutter danach seine gleichnamige Oper. 1930 erschien Wilders Roman „The Woman of Andros“ (1931 deutsch als „Die Frau von Andros“), ein Kurzroman, der das Bild der antiken Hetäre dichterisch gestaltet. Weitere erzählende Werke Wilders sind „Heavens's my Destiny“ (1935, deutsch: „Dem Himmel bin ich auserkoren“ 1936) und der im Rom der Zeit Caesars spielende Roman aus fingierten Dokumenten, Tagebüchern, Briefen, Heeresbefehlen und Polizeiberichten „The Ides of March“ (1948), der im gleichen Jahr unter dem Titel „Die Iden des März“ auch in deutscher Sprache erschien.

Als dramatischer Dichter gewann Wilder nach dem Einakter „The long Christmas Dinner“ (1931) Weltbedeutung mit dem dramaturgisch revolutionären Stück aus einer amerikanischen Kleinstadt „Our Town“ (1938), das bereits während des Krieges (1944) auch ins Deutsche übersetzt, 1944 in Zürich uraufgeführt und nach dem Kriege von allen deutschen Bühnen übernommen wurde. Ebenso erfolgreich wurde „The Skin of our Teeth“ (1942), das ebenfalls 1944 unter dem Titel „Wir sind noch einmal davongekommen“ in deutscher Sprache veröffentlicht wurde. Erfolgreich auf deutschen Bühnen wurde auch die 1954 herausgebrachte Nestroy-Bearbeitung Wilders „The Matchmaker“, die in Deutschland unter dem Titel „Die Heiratsvermittlerin“ gespielt wurde, auch wenn sie nicht ganz den Erfolg der beiden anderen Stücke erreichte. Für das Verständnis Wilders wesentlich sind auch seine Einakter und Dreiminutenstücke, die erstmalig 1954 in deutscher Sprache herauskamen.

1938 war Wilder bereits in die American Academy of Arts and Letters berufen worden. Sein Stück „Our Town“ wurde mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnet. Den gleichen Preis hat er bereits

1927 für „Die Brücke von San Luis Rey“ erhalten, 1942 wurde er ihm für „Wir sind noch einmal davongekommen“ wieder verliehen. 1957 wurde ihm, der seit 1947 immer wieder nach Deutschland gekommen war, die deutsche Sprache sicher beherrscht und an den Proben zu seinen Stücken teilgenommen hatte, in der Frankfurter Paulskirche der Friedenspreis des deutschen Buchhandels überreicht. In seiner gesellschaftskritischen Ansprache sagte er damals: „Die Demokratie hat eine große Aufgabe, nämlich neue Mythen, neue Metaphern und neue Bilder zu erschaffen und den Stand der Würde aufzuzeigen, in die der Mensch getreten ist.“ Thornton Wilder wurde auch in die Ordensklasse „Pour le mérite“ aufgenommen und erhielt 1968 für seinen Roman „Der achte Schöpfungstag“ den „National Book Award“ für den besten amerikanischen Roman des Jahres 1967. Im Jahre 1974 erschien Wilder's letzter Roman, „Theophilus North“.

Thornton Wilder starb am 7. Dezember 1975; er war der letzte der großen amerikanischen Schriftsteller, die kurz vor der Jahrhundertwende geboren worden waren (J. Dos Passos 1896-1970, S. Fitzgerald 1896-1940, W. Faulkner 1897-1962 und E. Hemingway 1898-1961).

Am 14. Dezember 1956 stand Thornton Wilder in einem Interview seinem Fragesteller Richard H. Goldstone Rede und Antwort.¹⁾ Das Interview macht deutlich, warum Th. Wilder als einer der „eigenwilligsten und komplexesten Geister Amerikas“ eingeschätzt worden ist. Unserem kurzen biographisch-bibliographischen Abriß füge ich noch einige Aussagen dieses bedeutenden amerikanischen Schriftstellers aus dem Interview hinzu, die Weltbild und Kunstauffassung des Romanciers und Dramatikers lebhaft charakterisieren.

1) wie sie schreiben - Writers at Work. Sechzehn Gespräche mit Autoren der Gegenwart. Herausgegeben und mit einer Einführung versehen von Malcom Cowley. New York 1958/Gütersloh o. J., S. 117-139.

„Mein Sprungbrett aber (Anmerkung: für die Arbeit), das war seit eh und je ein ausgedehnter Spaziergang . . .

Ich glaube, Sie werden mir beipflichten, wenn ich feststelle, daß sich mein Werk schrittweise dem mir bekannten Amerika annähert hat. Die erste Szenerie war ein reines Phantasieprodukt, wenn es sich auch um das Rom des 20. Jahrhunderts handelte (ich bin mit den geschilderten Kreisen dort nie in Berührung gekommen); auf Rom folgte Peru, und auf Peru das hellenistische Griechenland. In „Heaven's My Destination“ hatte dann das amerikanische Milieu Premiere . . .

Selbst der objektivste Roman spiegelt immer auch die Gefühle des Autors, reflektiert die Lebensansicht, verrät die Beschaffenheit eines Geistes und weist Spuren seiner Leidenschaft auf . . .

Für mich ist das Theater die größte und unmittelbarste aller Kunstformen, was es heißt: ein Mensch sein. Das Theater ist deshalb die überlegene Gattung, weil es immer ein „Jetzt“ darzustellen vermag . . .

Kein Schriftsteller, dessen Absichten nicht didaktisch angehaucht wären. Das erst bringt die Maschine in Gang . . .

Ich bin ein stürmischer Verehrer vieler Vorbilder, sozusagen einmal quer durch die ganze Literaturgeschichte. Dann und wann verliere ich — traurig genug — einen aus den Augen. Unter den Zeitgenossen bin ich Ezra Pound und T. S. Eliot tief verpflichtet. Und die Vergangenheit? Ich habe in den letzten Jahren viele Stunden mit der Lektüre Lope de Vegas zugebracht. Aber nicht etwa, um sein Gesamtwerk zu würdigen; es war vielmehr ein eigenartiges, mich total absorbierendes Spiel um die Datierung der seiner enormen Produktivität entsprungenen Vielzahl an Schauspielen. Stundenlang könnte ich Ihnen von diesen meinen Vorlieben erzählen . . .

Ich glaube, ich schreibe, weil ich in meinem Regal gern ein neues Buch sehen möchte, ein Buch, auf dessen Lektüre ich mich freue;

oder ich schreibe, weil ich ein Schauspiel erleben möchte, eine Sache, die mich weiterbringt . . .

Aber ich bin nun einmal ein Erzähler, kein Kritiker (. . .) Gertrude Stein sagte einmal lachend, Schreiben wäre „erzählen, was man weiß, und sonst nichts. Nun ja, beim Erzählen hat man mit der Technik nicht weniger große Schwierigkeiten als mit der Wahrheit. Aber es sollte so direkt, so spontan, so unbedacht aus einem herausprudeln, wie's eben zu machen ist.“

1.2 Thornton Wilder und das moderne Theater

Nach Wilders Meinung ist unsere individuelle Phantasie durch Radio, Film, Fernsehen und Reklame bereits im kindlichen Alter fast erstickt worden. Immer wieder erkennen wir, daß die Vorstellungen unserer Phantasie an irgendwo aufgenommene Vorbilder erinnern, daß die Phantasie kein luftiges Reich freien Schaffens mehr vorfindet. Die Vertrautheit mit allen technischen Dingen, der sich kein Mensch der Gegenwart entziehen kann, macht es uns schwer oder ganz unmöglich, die Illusion noch zu erleben, die einst vom Theater ausging. Wilder schrieb dazu: „Das eine ist gewiß; das realistische Theater mit dem handgreiflichen Kulissenzauber hat sich überlebt. Denken wir daran, wie plastisch Shakespeares Bühnensprache ist; so plastisch, daß nur szenische Andeutungen, ein symbolisches Minimum von Kulissen nötig sind, weil alles in den Worten plastisch wird und sich in dem damals noch illusionsstarken Zuhörer zum inneren Bild formt. Denken wir daran, daß, wenn wir bei „Romeo und Julia“ mit plastischen mittelalterlichen Milieukulissen arbeiten, jeder Zuschauer sofort überlegt: „Diese Tragödie spielt ja im Mittelalter; sie ist ja schon lange vorbei!“ Und er wird sich viel weniger angerührt fühlen, als wenn bloß das Wort

2. UNSERE KLEINE STADT

(Erstaufführung am 22. Januar 1938)

— „Leb wohl, Kind der Musen...“

In einem hungernden, zerstörten und gespaltenen Deutschland wurden die Menschen in ungeheizten und durchweg behelfsmäßigen Theatern oder Sälen von Thornton Wilders Dramen ergriffen.⁴⁾ Es war ein Publikum, das in schweren und bedrohlichen Schicksalsentscheidungen gelernt hatte, der Macht des Wortes, auch des dichterischen, zu mißtrauen, dem überlieferte echte und scheinbare, manchmal auch nur vorgegebene Ideale fragwürdig geworden waren. Was geblieben war, war die bloße Existenz, eine stetig gefährdete, unsichere und in allen Grundlagen gefährdete Existenz. In dieser Zeit verkündete ein Dichter aus Amerika, aus einem Lande der Sieger, die Botschaft vom schlichten und ganz einfachen Leben, von einem Leben jenseits der großen und schicksalhaften Fragen, wie es die zweifelnden und zutiefst erschöpften Menschen ersehnten. Er bot kein romantisches Idyll von gestern oder vorgestern, sondern ein Spiel vom kleinen Glück und Leid des alltäglichen Lebens, in dem die Menschen ihre eigentliche Existenz wiederfanden und zu jeder Zeit, mag sie voller großer Entscheidungen oder alltäglicher Gewohnheiten sein, wiederfinden werden.

In einem seiner Dreiminutenstücke hatte Wilder etwas wie ein Programm zu „Unsere kleine Stadt“ gegeben: „Farewell, child of the muses, playfellow in the bird-haunted groves. The life of man awaits you, the light laughter and the misery in the same day, in

4) Vgl. Hans Daiber, Deutsches Theater seit 1945, Stuttgart 1976, besonders auf den Seiten 7-10, 32-41.

the selfsame hour the trivial and the divine. You are to give it a voice. Among the bewildered and stammering thousands you are to give it a voice and to mark its misery“, „Leb wohl, Kind der Musen, Spielgefährte in den von Vögeln durchschwirrten Hainen. Das Menschenleben erwartet dich, das befreiende Lachen und das Leid am gleichen Tag, in der gleichen Stunde das Alltägliche und das Göttliche. Du sollst ihm eine Stimme geben. Unter den irrenden und stammelnden Tausenden sollst du ihm eine Stimme geben und seine Leiden aufzeigen.“ In „Unsere kleine Stadt“ ist nichts von der Unsicherheit, der Gespaltenheit und Verzweiflung der Menschen jener und unserer Gegenwart. Das Stück erschütterte gleich nach dem zweiten Weltkrieg das Publikum, das nach erschreckenden Erlebnissen hier eine friedliche Welt ohne Erschütterungen vor sich sah. Aber damit war seine Wirkung keineswegs erschöpft und am Ende. Es spricht auch heute, da die Folgen des Krieges — scheinbar wenigstens — überwunden sind, unmittelbar ein Publikum an. Es behandelt eben mehr als nur das kleine Glück geborgener und noch problemloser Kleinstadtbürgerlichkeit. Wohl geht es um das Glück und Leid der kleinen Alltäglichkeiten, es gibt keine Helden oder Lebensprobleme in diesem Stück. Aber es gibt Lebenssituationen, die immer wieder zu allen Zeiten gleich sind, und die uns nur aus der Distanz des mitfühlenden Zuschauers unwesentlich erscheinen, nicht aber, wenn wir selbst mitten in ihnen stehen.

„Unsere kleine Stadt“ handelt vom täglichen Leben in zwei Generationen der Familien Gibbs und Webbs in einer unbedeutenden Stadt in New Hampshire nahe der Grenze von Massachusetts. Die Menschen und ihre Schicksale sind durchschnittlich, kleinstädtisch. Sie leben und sterben wie viele andere in ihrer Umwelt, weder im Guten noch im Bösen zeichnen sie sich irgendwie aus. Aber in ihnen ist verwirklicht, was alle suchen und ersehnen. Die Daten werden genau festgelegt, der erste Akt spielt am 7. Mai 1903, die

beiden folgenden Akte sind auf ihn bezogen. Es gibt noch keine Autos und Kühlschränke, keine Fernseh- und Küchengeräte. Aber das macht keinen Unterschied zu unserem Leben, zu unserem Alltag, sobald es um Fragen des Menschentums geht. Wilders Bürger der kleinen Stadt lassen uns erkennen, wie äußerlich alles ist, was uns Gegenwärtige von ihnen unterscheidet. Wir leben anders als jene Webbs und Gibbs, unsere Lebens- und Arbeitsbedingungen haben sich gewandelt. Aber dennoch sind uns jene Menschen gleich, weil sie sind wie wir, und wo sie uns anders erscheinen, möchten wir werden wie sie. Ihre Welt stimmt mit ihnen überein. Sie gehören noch sich selbst, sie sind ihrer Umwelt weder hörig noch gar an sie verloren. Es gibt für sie keinen Grund, sich gegen die Umwelt aufzulehnen. Zwar tritt am Rande eine tragische Figur auf, der Organist Stimson, der an der Enge der Umwelt scheitert, dem Trunk verfällt und durch Selbstmord endet. Man will sein Ende vertuschen, was nur unvollkommen gelingt. Aber sein Versagen und Tod stören die Ordnung des Ganzen nicht, hinter der Wilder immer die universale, die kosmische Ordnung ahnen und zum Schluß auch aussprechen läßt. Diese geordnete Welt wird noch als Einheit erlebt. Das Leben der Menschen des Stückes ist nicht etwa leichter, nicht bequemer als unser Leben. Es enthält ebenso viele wenn nicht mehr Unsicherheitsfaktoren. Wilders Menschen machen sich Sorgen, die vom Ende her gesehen, unnötig sind. Sie machen sich Hoffnung, die das Ende der Illusionen erweist. Ihr Leben bringt Härten und Enttäuschungen mit sich. Sie alle aber ordnen sich ein in das große Gleichmaß des Seins, in dem das Einzelgeschick wie ein einzelner Akkord in der ewigen und endlosen Melodie von Vergangenheit und Zukunft ist. Die Gegenwart, die uns bewußt wird, ist entweder schon Vergangenheit oder bereits Zukunft. Aber alles fügt sich ein in das harmonische Verhältnis der Menschen zu ihrer Umwelt.

Wenn wir aber das alltägliche und kleine Leben und Sterben der Bürger von Grover's Corner anschauen und das natürliche Verhältnis, das sie zu ihrem eigenen Dasein und zueinander haben, erkennen, wird in uns die Sehnsucht geweckt nach einer neuen Ordnung in uns selbst und nach einem neuen Bewußtsein unserer Einheit mit der großen Harmonie des Alls. Das galt in jenen Jahren nach dem Kriege, in denen schwerste Erschütterungen zu verarbeiten waren, in denen alles fragwürdig geworden war außer der bloßen Existenz. Es gilt aber genau so für uns Gegenwärtige, deren äußere Lebensbedingungen wider alle damalige Erwartung so grundlegend anders geworden sind. Und wir erkennen erstaunt, daß die äußeren Lebensumstände überbewertet werden, daß nicht der Kampf um sie, sondern der Einklang mit sich selbst und der Umwelt den wahren Sinn des Lebens ausmacht. Wilders Menschen handeln nicht aus Vernunft und Einsicht. Sie planen, handeln, hoffen und irren, wie Menschen es früher taten, heute tun und in Zukunft tun werden. Ihre Sorgen um das eigene Fortkommen, um bessere Lebensverhältnisse und die Ordnung des eigenen Seins und um das Fortkommen, die Zukunft ihrer Kinder waren und sind die gleichen, die Menschen je bewegten, bewegen und bewegen werden. Hoffnungen, schöne Illusionen, Gefühle und Leidenschaften bestimmen ihr Tun und Lassen. Es sind keine großen und weltbewegenden Empfindungen, keine umwälzenden Leidenschaften, keine geschichtlichen Ereignisse, keine Entscheidungen für die Menschheit, sondern alltägliche und allgemein menschliche. Auch das Geschichtliche wird in die Einheit, in die Lebensordnung der Menschen hineingenommen. Mr. Gibbs macht alle zwei Jahre mit seiner Frau eine Reise zu den Schlachtfeldern des Bürgerkrieges, die ihm formender Bestandteil seines Weltbildes, seiner Lebensordnung geworden sind. Alle anderen Probleme aber sind auf das Einfachste reduziert, wie Mr. Webb, der Verleger und Redakteur des Lokalblättchens erläutert: „Wie alle anderen su-

den sehend gewordenen Zuschauern, zu den blinden, sich abmühenden Lebenden zuschreibt, ist ein Ausdruck der ständig fortschreitenden Selbstentfremdung des heutigen Menschen. „Everybody's selfpreoccupation“, was etwa „jedermanns auf vorgefaßten Meinungen beruhende Beschäftigung mit sich selbst“ bedeutet, nannte Wilder diese Erfahrung: „Nobody hears what anyone else says. Everybody walks in a selfcentred dream“, „Niemand hört darauf, was irgendein anderer sagt, jeder bewegt sich in einem nur auf sich selbst gerichteten Traum.“ Und das erklärt Wilder als den Hauptpunkt, der durch die Rückkehr Emilys unter die Lebenden an ihrem Geburtstag ins helle Licht gerückt werden soll. Als Außenstehende erkennt Emily, daß die Erde, das Leben zu schön sind, als das der befangene Lebende es jemals begreifen könnte. Das ist kein Ausdruck romantischer Sehnsucht nach einem vergangenen Idyll, es weist auf die Aufgabe eine neue Ordnung in uns selbst zu verwirklichen, die uns eins werden läßt mit der Harmonie des Kosmos. In Wilders „Alkestiade“ (1955), einer freien Deutung des antiken Stoffes unter christlichem Gesichtswinkel sagt Alkestis: „Weißt du, was die letzte Bitternis des Todes ausmacht? Es ist die Verzweiflung darüber, nicht gelebt zu haben.“ Und in dem frühen Werk Wilders „Die Brücke von San Luis Rey“ heißt es vom Übergang von der Welt der Lebenden in die der Toten, den fünf Menschen in der gleichen Sekunde erleben: „Die Brücke bildet die Liebe — das einzig Bleibende, der einzige Sinn. . .“. Auch Emily verlangt in jenem Augenblick voller Zweifel und Ungewißheit vor der Heirat mit George: „Ich will ja nichts weiter, als daß jemand mich liebt. . . Und für immer. . . für immer und ewig.“

3. WIR SIND NOCH EINMAL DAVONGEKOMMEN

(Erstaufführung 15. Oktober 1942)

Trost und Warnung zugleich

Der amerikanische Titel des Stückes heißt: „The Skin of our Teeth“. Das bedeutet wörtlich übersetzt: „Der Schmelz unserer Zähne“. Im amerikanischen Slang besagt die Wendung aber auch das, was wir „um Haaresbreite“ nennen. Der deutsche Titel kommt dem Sinn des amerikanischen nahe. Genauer ausgedrückt würde er etwa bedeuten: „Noch einmal mit einem blauen Auge davongekommen.“ 1966 inszenierte Helmut Käutner das Werk neu, dazu schrieb er: „Als Thorton Wilder sein Stück 1941 schrieb, befand sich die Welt inmitten einer großen Katastrophe, die Hitler-Deutschland angerichtet hatte. Als das Schauspiel zum erstenmal in Deutschland von Deutschen vor Deutschen gespielt wurde, lag diese Katastrophe gerade eben hinter uns und — wir lagen am Boden, geschlagen und schuldig — aber wir waren noch einmal davongekommen. Vor uns lag ein nebulöses Nichts. Wilders Schauspiel gab uns Trost, Güte und lächelnde Hoffnung, Dinge die Mangelware geworden waren, wie man damals sagte. Jedes Wort der „message“ des Autors traf uns unmittelbar in Herz und Verstand, bewegte unser Gemüt ebenso wie unser Zwerchfell, sofern es schon wieder fähig war zu reagieren. Heute, zwanzig Jahre danach, ist die Wirkung des Dramas eine andere. Die letzte Katastrophe ist, scheint es, nur mehr eine dunkle Erinnerung. Ein Krieg, der uns beträfe, scheint uns so ferne wie Eiszeit und Sintflut. Nahegerückt aber sind die Menetekel, die eine neue Katastrophe anzeigen. Die „message“ des Dichters ist somit nicht mehr Hoffnung und Trost, sondern in erster Linie Warnung vor dem, was da kommen kann. So scheint es mir heute fast noch wichtiger, Wilders Drama zu

kunft nur aus amerikanischem Wesen und Denken verständlich ist. Was in den ersten Jahren das Publikum erregte, ist seitdem geläufig geworden. Was damals schockierte, ist heute fast klassisch, es ist durch das absurde Theater übertroffen und selbstverständlich gültig. Für „Wir sind noch einmal davongekommen“ gilt auch heute noch die Einstufung unter das surreale Theater. Aber Surrealismus ist kein verbindliches Rezept für das moderne Drama, der Begriff läßt sich auch nur sehr begrenzt auf Wilder anwenden. Es ist episches Theater und es hat auch Verfremdungseffekte. Aber wer die dramaturgische Theorie Bert Brechts ernst nimmt, muß zur Ablehnung des Stückes kommen, wie in der Literaturwissenschaft Mitteldeutschlands heute üblich ist. Das Stück betrifft nicht soziale Zustände und soziale Verhaltensweisen, die durch gesellschaftspolitische Aufklärung und eine durch sie wiederum ausgelöste Aktivität verändert werden soll. Für Wilder sind nicht die gesellschaftlichen Verhältnisse die Ursache des menschlichen Versagens, sie liegt im Menschen selbst. Wilder glaubt an die amerikanische Demokratie, die allen ihren Bürgern gleiche Chancen einräumt, ohne daß sie auch von allen angenommen werden. Es gibt genügend Ideen, die das Leben lebenswert machen können, aber die Sorgen des Augenblicks lassen die Menschen ihrer nicht bewußt werden.

So sind die auftretenden Gestalten keine Charaktere, sie sind Typen, Archetypen mit typischen Verhaltensweisen. Das deutet Wilder bereits in den Namen an. Durchweg haben sie zwei Namen, von denen der eine typisch amerikanisch, der andere symbolisch ist. Mr. Antrobus heißt Adam, seine Frau heißt im amerikanischen Alltag Maggie, sonst aber Eva. Sie sind die ersten Menschen schlechthin, die sich seit der Affäre im Paradies nicht wandelten und doch immer wieder „um Haaresbreite“ ihre Existenz retteten. Auch der Name Antrobus ist nur eine leichte Abwandlung des griechischen Wortes für „Mensch“. Der ungebärdige Sohn Henry hat

seinen Bruder durch einen Stein aus seiner Schleuder getötet, den Mr. Antrobus als Abel betrauert. Er trägt das Kainszeichen an der Stirn und wird in kritischen Augenblicken Kain gerufen. Während Mrs. Antrobus eine typische Mutter ist, die ihre Kinder mit allen Mitteln verteidigt und die sogar Shakespeare verheizen würde, um sie vor dem Erfrieren zu bewahren, ist Sabina, das Dienstmädchen, das in guten Zeiten immer erneut Eva fast verdrängt und in die Rolle der Herrin gelangt, der schillernde Typus des Weibchens. Einmal ist sie der aufsässige Diensthote, der bei jeder Verstimmung unter genauer Beachtung der gesetzlichen Bestimmungen kündigt, ohne jemals Ernst zu machen. Dann ist sie Schönheitskönigin mit der festen Absicht, Mr. Antrobus zu verführen und die Stelle seiner Frau einzunehmen. Als Verführerin heißt sie Lily. Dahinter verbirgt sich Lilith, ein Dämon des jüdischen Volksaberglaubens, der nach gewissen talmudischen Überlieferungen auch Adams Frau war und der das dämonisch Böse verkörpert, das auch auf Adam seine Macht nicht verfehlt. Der Name Sabina erinnert an den Raub der Sabinerinnen und Mrs. Antrobus erinnert sich genau, daß sie einst in guter Zeit die Herrin im Hause spielte und sich von ihr, der rechtmäßigen Frau Adams bedienen ließ. Ausdrücklich wird auch hervorgehoben, daß Mr. Antrobus sie von den Sabinerbergen holte. Urtümliche Formen des Frauenraubes sind damit angedeutet. Im zweiten Akt heißt Sabina Miss Lily Fairweather, Schönes Wetter, womit symbolisch ausgedrückt wird, daß sie sich nur unter günstigen Umständen als Gefährtin eignet. Rückt die Katastrophe näher, so ist sie abhängig und hilflos, sie wird dann wieder in die Küche verbannt. Ihr schwankender Charakter ermöglicht aber auch, daß sie mehrere Male aus der Rolle fällt, als die Schauspielerin Miss Somersset das Stück unwillig kritisiert und in satirischer Absicht das Publikum beim Herannahen des Eises aufklärt: „Ladies and gentlemen, don't take this play serious. The world's not coming to an end — you know it's not. People exaggerate.“