

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 22 (1954-1955)
Heft: 6

Rubrik: Kleine Rundschau

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 11.05.2025

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

KLEINE RUNDSCHAU

ZU T. S. ELIOTS STÜCK «DER PRIVATSEKRETÄR»

Im Sommer 1952 kündigte T. S. Eliot sein neuestes Stück an. Er bemerkte bei diesem Anlaß, daß er nun nach der «Family Reunion» (1939) und der «Cocktail Party» (1949) sowohl auf Eumeniden als auch auf Psychiater zu verzichten gedenke und sich ausschließlich an gewöhnliche Alltagsmenschen halten werde. Wie schon die «Cocktail Party», konnte auch «The Confidential Clerk» — der Originaltitel des Stücks — seine Uraufführung an einem Edinburgh Festival erleben, im Herbst 1953. Ein begeistertes Publikum ließ die Aufführung zu einem Höhepunkt des Festivals werden.

Die Hauptperson des Stückes ist Büroangestellter; der Dichter hat Wort gehalten. —

Im «Privatsekretär» finden wir ausschließlich «alltägliche» Motive.

Die Szene: Ein Londoner Geschäftshaus.

Sir Claude Mulhammer, der Inhaber des Hauses, hat seinen vermeintlichen natürlichen Sohn Colby im eigenen Büro als Privatsekretär angestellt und gedenkt in der Folge ein altes Problem endlich in Ordnung zu bringen: Seine Frau, Lady Elizabeth Mulhammer, weiß nämlich nichts von der wahren Herkunft Colbys. Nachdem ihr Mann schon eine natürliche Tochter, Lucasta, etwa gleich alt wie Colby, hat, wagte er es nicht mehr, seiner Frau auch noch die Existenz eines natürlichen Sohnes zu gestehen. Er hofft nun, Colby, der sich vorerst als Vollwaise ausgeben sollte, werde es seiner Frau bald so angetan haben, daß sie ihn zu adoptieren vorschlagen würde. Hiemit wäre dann der Moment da, ihr die ganze Wahrheit über Colby zu gestehen. Es stellt sich nun im Verlaufe des Stücks gesprächsweise heraus, daß Colby gar nicht Claudes Sohn ist. Dagegen erfährt Lady Elizabeth, daß ein B. Kaghan, der Claudes Tochter Lucasta heiraten wird und den sie seines lächerlichen, betont burschikosen Auftretens wegen, das dieser willentlich an den Tag legt, immer als ein wenig minderwertig betrachtet — daß dieser B. Kaghan ihr natürlicher Sohn ist, den sie verloren glaubte, seit sein Vater bei einem Unglücksfall ums Leben kam, ohne Notiz vom Aufenthalte des Kindes zu hinterlassen.

Soweit das nackte Geschehen.

Einen gemeinsamen Zug der Handlungen der «Cocktail Party» und des «Privatsekretär» stellen wir gleich fest: Was die Menschen als Wahrheit nehmen, entpuppt sich schließlich als Täuschung. Sie müssen erkennen, daß sie sich in der Irre befanden.

Wir wenden uns nun direkt Einzelnen zu. Unsere Aufmerksamkeit gelte Colby, dem vermeintlichen Sohn Claude Mulhammers. Er wollte ursprünglich Musiker werden. Er träumte davon, berühmte Orgeln spielen zu dürfen und seine Zuhörer zu erheben in der Begegnung mit einer Schöpfung des Menschen, mit einem Kunstwerk. Die Wirklichkeit enttäuschte ihn. Die Zuhörer wurden von seinem Spiel nicht ergriffen. Er war kein großer Musiker. Colby vermochte diese Enttäuschung nie ganz zu verwinden. Obwohl er nun bei Claude Mulhammer den Posten eines Privatsekretärs versieht, erinnert er sich in einsamen Stunden noch seiner einstigen Wünsche. Er setzt sich dann ans Klavier und träumt bei seinem Spiel, jene herrliche Musik in Wirklichkeit hervorzuzaubern, die er nur in seiner Einbildung zu spielen vermag. Colby lebt in zwei Wirklichkeiten: In der eingebildeten Wirklichkeit seiner Musik und in der Wirklichkeit seines Büropostens — und er fühlt, daß diese beiden

Wirklichkeiten eigentlich eins sein sollten. In einem großen Gespräch mit Lucasta bemerkt er:

«Wenn man zwei verschiedene Leben hat, die gar nichts miteinander zu tun haben — dann sind beide nicht wahr.»

Dieser Satz kann als Motto vor das ganze Stück gesetzt werden. Was bedeutet er?

«Wenn man zwei verschiedene Leben hat, die gar nichts miteinander zu tun haben — dann sind beide nicht wahr.» Es gibt keine Wahrheit, zu der man sich aus der Unbefriedigtheit, in die einen die Realität bringen mag, zurückziehen könnte. Es gibt nur die Wahrheit, durch welche jeder Unfriede mit dem Leben überwunden wird. Es gibt auch kein Refugium der Poesie, wo noch so etwas wie «reine» Wahrheit herrschte.

Colby verzichtet darauf, öffentlich Musiker zu sein, weil er nie ein Meister werden wird. Er hat für sein Leben einen Plan entworfen: das Leben eines großen Musikers. In der Realität erwies es sich anders. Aus diesem Grund verwarf er die Realität. Er verwarf sie, weil der Sinn, den er ihr zu geben bereit war, für sie nicht paßte.

Die Wahrheit ist der Ort, wo sich der Mensch zu Hause fühlt. Der Mensch besitzt die Wahrheit nicht als ein ihm Fremdes: er *schafft* sie. Er gibt dem Leben Sinn. Nur der Verwirrte kann deshalb Sinnlosigkeit dem Leben vorwerfen. Jedem Menschen ist es übertragen, seine Welt, seinen Sinn im Leben zu entwerfen. Dieser Sinn muß aber mit der Realität eine Verbindung eingehen, das Wort im Sinne, den die Chemie ihm gibt. Denn keiner kann sich dem Schicksal des Menschen entziehen, das ist: In der Endlichkeit zu existieren. Der Mensch kann der Realität vorgreifen, indem er, wie Colby, einen Plan entwirft. Ein Plan ist eine noch nicht mit Realität gefüllte Welt. Er ist lediglich ein Versuch, ein Versuch, den der Mensch immer wieder unternehmen muß. Aber Gültigkeit besitzt nur die in der Realität bewährte Welt.

So spielt sich das Leben zwischen den Gegebenheiten des Lebens und dem Weltentwerfen des Menschen ab.

Im Privatsekretär fallen einmal die Worte: «Was wir Sich-Verändern nennen, ist: besser verstehen, was man wirklich ist.»

Sich verändern, das heißt: eingesehen haben, daß man beim Entwerfen der Wahrheit fehlte; das heißt: gesehen haben, wie weit sich der Entwurf in der Wirklichkeit bewährte. Sich-Verändern heißt besser verstehen. Jedes sich verändern setzt Verständnis voraus. Nur der Unverständige verändert sich nicht. Jeder muß lernen in der Endlichkeit; jeder tritt unerfahren die Fahrt an. Der Mensch, dessen Entwurf, dessen Wahrheit mit seinem Leben eins wird, «bewährt sich».

Ein Mensch im Stück bewährt sich solchermaßen: Eggerson, der alte Privatsekretär, dessen Stelle nun Colby einnimmt.

Die Wahrheit, die der Mensch entwirft, nennt Colby den «Garten», wo der Mensch heimatlich wohnt. Eggerson ist in der Endlichkeit beheimatet. Sein «Garten» ist ein Garten: Nach der Arbeit erholt sich Eggerson bei der Pflege von Blumen und Gemüsepflanzen im Garten vor seinem Hause außerhalb der Stadt. Sein Garten existiert in der Endlichkeit der Realität.

«Sein Garten ist Teil einer ganzen Welt», sagt Colby von Eggerson. Nicht jeder Mensch wird seine Heimat in einem Garten finden; Colby zum Beispiel in der Musik.

Wir glauben nun die Grundformel nennen zu können: Der Mensch muß *seinen* Ort im Dasein finden. Auf «*seinen*» liegt die Betonung wie auf «*im*». Daraus erwächst ja die Problematik. Die Wahrheit wird vom Menschen ein-

gesetzt. Er ist fähig, eine Welt zu entwerfen. Aber er ist nicht frei beim Entwerfen, will er nicht fehlen. Der Entwurf muß angemessen sein der Endlichkeit.

Wir wenden uns noch an eine weitere Figur aus dem «Privatsekretär», um zu sehen, wie in ihr sich die Grundformel verwirklicht.

Lady Elizabeth Mulhammer, die Gattin von Colbys vermeintlichem Vater. In gewissem Sinne steht sie nicht in der Problematik des Menschen. Colby sieht seine Wahrheit einerseits und die Wirklichkeit anderseits. Schmerzlich ist er sich der Kluft zwischen beiden bewußt. Lady Mulhammer aber erklärt kategorisch: «Ich glaube nicht an Tatsachen.» Sie steht nicht in der Widersprüchlichkeit Colbys, weil bei ihr die eine Komponente, die Realität, wegfällt. Aber in ihr zeigt sich an einem erschreckenden Beispiel, daß nur in Verbindung mit der Realität der Mensch eine sinnvolle Wahrheit entwerfen kann. Ihre Wahrheit ist sinnlos. Das ist ein Paradox, denn die Wahrheit ist doch gerade Sinn. Aber Lady Mulhammers Wahrheit ist sinnlos. Gerade in dieser paradoxen Formulierung läßt sich ihr ganzes Wesen ausdrücken, wie sie sich aufplustert, mit Anspruch eine Welt entwirft für nichts und wieder nichts.

Lady Mulhammers Wahrheiten sind: «Geistes-Kontrolle» und «Gedanken-Kontrolle», Errungenschaften irgendeines Psychiaters. Wir erfahren, daß sie sich früher auch einmal mit der Wiedergeburt-des-Menschen-Theorie beschäftigte. Ihre Wahrheiten (der Plural ist hier berechtigt, da sie öfters wechselt) sind leere Beschäftigungen. Es ist für sie unwichtig, ob eine Theorie, an die sie glaubt, sich bewährt. Sie treibt die Theorie um der Theorie willen. Ein hohles Spiel.

Von ihr aus ist jede Beziehung zur Realität abgebrochen. Was von ihr aus in die Realität übergegangen ist, das ist: was sie getan hat, berührt sie nicht. Sie ist total vergeßlich. Statt ein Haus kauft sie eine Masse Häuser, weil sie immer wieder vergißt, daß sie eben eines gekauft hat. Sie verliert ihr Kind, weil sie dessen Aufenthaltsort vergißt. Alles, was sie tut, hat in Wirklichkeit keinen Sinn.

Auch Lucasta und B. Kaghan stehen nicht in der Widersprüchlichkeit Colbys. Aber welch andere Erscheinung! Lady Mulhammer kennt nur ihre eigene Wahrheit; die Realität kümmert sie nicht. Lucasta und B. Kaghan sind das entgegengesetzte Extrem. Sie verzichten auf jedes Entwerfen einer eigenen Welt. Sie fügen sich wohl in die Endlichkeit ein, aber bringen keine Wahrheit mit. Was den Menschen vor dem übrigen Lebendigen auszeichnet: Seine Fähigkeit, eine Welt entwerfen zu können, Wahrheit, Sinn zu errichten — darauf verzichten sie. Sie sind eigentlich niemand.

Die ganze Niedergeschlagenheit des Menschen, dessen Eigentliches an der Realität zerbrochen ist, spüren wir aus den folgenden Versen Lucastas:

«Ich habe keinen Garten, ich fühle manchmal kaum, daß ich
überhaupt eine Person bin:
Nichts als ein Stück Lebendiges,
treibend auf der Oberfläche des Regent Kanal.
Treibend, das ist's.»

Der Mensch, will er als Mensch heimisch sein, muß sich in der Endlichkeit der Realität beheimaten. Das heißt: Mit Willen «ja» sagen zum Leben. Ob aber ein solches williges Bejahen des Lebens ohne Gott, dem Schöpfer von allem, möglich ist? Im großen Gespräch mit Lucasta sagt Colby:

«Wenn ich religiös wäre, würde Gott in meinem Garten sein, und das würde die Welt, die außerhalb liegt, wahr und annehmbar machen.»

Aber Gott scheint nicht mehr erreichbar zu sein. Colby spricht im Konjunktiv. So antwortet ihm Lucasta:

«Das tönt so furchtbar religiös. Gibt es denn keinen andern Weg, sie dir wahr zu machen?»

Und Colby erwidert:

«Bloß die Tatsache, daß ich dort allein bin, macht sie unwahr.»

Gibt Colby damit einen andern Weg an? «Die Tatsache, daß ich dort allein bin, macht sie unwahr.» Gemeinsam müssen sich die Menschen auf die Suche nach der verlorenen Wahrheit machen. Aber wohin? Colby kommt mit seiner Wahrheit für ein gemeinsames Suchen der Menschen nicht in Betracht. Abseits der Realität bleibt er mit seinem Entwurf isoliert. Nur in der Endlichkeit der Realität begegnen die Menschen einander. Damit ist der Ort bestimmt, wo das Suchen stattzufinden hat, soll es ein gemeinsames sein: die Endlichkeit. Der Weg, auf den uns unsere Frage schickte, hat sich so schon in einem Kreis geschlossen. Was sich scheinbar als ein Weg zeigte, die Wahrheit ohne Gott zu finden, erweist sich lediglich als eine Bestätigung des schon Gesagten: In der Endlichkeit der Realität liegt des Menschen Heimat; mit Gottes Hilfe findet er sie.

Ernst Nef

URAUFFÜHRUNG DER OPER EINES SCHWEIZERS IN SALZBURG

Die kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs in Salzburg begründete schöne neue Tradition, alljährlich bei den Festspielen ein zeitgenössisches Opernwerk zur Erstaufführung zu bringen, wurde am 17. August 1954 mit der Premiere der in diesem Jahre vollendeten Opera semiseria «*Penelope*» — Text von *Heinrich Strobel* (Baden-Baden), Musik von *Rolf Liebermann* (Zürich) — erfolgreich fortgesetzt. Die beiden Autoren sind dem französischen Kulturkreis innig zugehörig. Das bedeutet für ihr gemeinsames Schaffen: Lebensnähe, humane Haltung, Beziehung zur antiken Welt, Sinn für Witz und Satire, Eleganz und Faßlichkeit des Ausdrucks, starkes Formgefühl, Vorliebe für helle, klar erschaute Bilder. Alle diese Tendenzen fanden wir in der offensichtlich in engster Gemeinschaft produzierten «*Penelope*» deutlich ausgeprägt.

Die Lebensnähe offenbarte sich in der in einer einfachen Zeitungsmeldung enthaltenen Heimkehrertragödie, die für die beiden Autoren die Keimzelle des ganzen Werkes bildete: Es war der Fall einer gewissen Martha K., die bis zum Zweiten Weltkrieg mit ihrem Mann in glücklichster Ehe lebte. Dann war er als Gefangener nach Rußland gekommen, und es hieß, er sei dort gestorben. Martha vermählte sich nach einiger Zeit wieder. Vier Jahre später erhielt sie die Mitteilung, ihr Mann lebe und werde am nächsten Tag bei ihr eintreffen. Ihr zweiter Mann war verzweifelt. Als Martha zum Bahnhof kam, um den Heimkehrer abzuholen, erfuhr sie, daß ihr erster Mann kurz vor dem Einlangen, wahrscheinlich infolge der freudigen Erregung, einem Schlaganfall erlegen sei. Alles schien sich von selber wieder einzurenken. Aber der zweite Mann hatte sich inzwischen erhängt. — Diese Vorgänge bilden den Inhalt des «seriösen» Hauptstücks der Oper, als Zukunftsvision gedacht, die von der *Penelope* der homerischen Welt den sie bedrängenden Freiern als Mahnung vorgehalten wird.

Die humane Haltung der Autoren zeigte sich schon in ihrer ersten Oper, der 1951 in Basel uraufgeführten «*Leonore 40/45*», in ihrer entschiedenen Verurteilung des Krieges jeglicher Art. Sie nahm in der «*Penelope*» noch bestimmtere Gestaltung an, vor allem in dem großen Rezitativ des als Symbol

für die Heimkehrer aller Zeiten geltenden Odysseus vor dem Schlußbild. Nach diesem Rezitativ wandelt sich die Opera semiseria zur Allegorie, und das auf zwei Stilebenen geführte Bühnenspiel (als antike Buffa-Oper und als moderne Seria-Oper) wird zu einer überzeitlichen Verherrlichung der alles verwandelnden, das Dasein des Menschen verklärenden und seiner Seele Hoffnung und Kraft einflößenden Kunst. — Der Zusammenhang mit der antiken Welt wird durch die geistreiche Rückprojektion der modernen Kriegstragödie in das altgriechische Reich hergestellt; das drollige Treiben im Hause der Penelope der Antike bedeutet aber seinerseits wieder eine scharfe Satire auf das «Hinterland» der Feldzüge unserer Zeit.

Eleganz und Faßlichkeit des Ausdrucks sind wesentliche Kennzeichen der von Liebermann geschaffenen musikalischen Gestalten, die sich fast durchwegs durch besondere Kantabilität der Gesangspartien und äußerste Transparenz des Instrumentalgewandes auszeichnen. Die traditionellen Formen, die sich aus der stilistischen Haltung des Seria-Teils ergeben, werden ebenso sicher erfüllt wie die für den Buffa-Teil neu geschaffenen, die vor allem durch ein spritziges Kolorit und durch lockere Gliederung charakterisiert sind. Für das klare optische Vorstellungsvermögen der Autoren zeugten allein schon ihre szenischen Randbemerkungen, die oft in wenigen Worten das Bühnenbild in voller Plastik andeuteten. Ihr szenischer und musikalischer Bühnensinn dokumentierte sich vor allem in dem unaufhörlichen Ineinanderfließen von Traum und Wirklichkeit, von bekenntnishafter und parodistischer Aussage, von geschlossener und offener Form. Damit war gerade jene Atmosphäre geschaffen, in der die Kunst der Oper eigentlich beheimatet ist.

Von der Salzburger Aufführung als Ganzes ist zu berichten, daß sie in vollem Maße die Ansprüche erfüllte, die man bei solchen Anlässen an den künstlerischen Apparat der Festspiele zu stellen gewohnt ist. — Wir können uns denken, daß Strobels und Liebermanns überaus genaue szenische Anweisungen die Arbeit der Inszenatoren *Oscar Fritz Schuh* (Regisseur) und *Caspar Neher* (Bühnenbildner) nicht immer nur erleichtert, sondern manchmal auch etwas erschwert haben. Künstler ihres Ranges wußten aber auch aus solcher Einengung Nutzen zu ziehen und diese Begrenzung als Anregung ihrer schöpferischen Kräfte auszuwerten. Dies war in der bis in die geringste Einzelheit sorgsam durchdachten Inszenierung allenthalben fühlbar. — Die musikalischen Probleme, die das Werk reichlich aufweist, wurden von dem Dirigenten *George Szell* glänzend gelöst: Mochte es sich um die schwierigsten bitonalen Zusammenklänge in der Opera seria handeln oder um die komplizierte Rhythmik der Buffa, um die eigentümlich aussparende Instrumentation oder um die diskrete Begleitung der breit ausschwingenden Gesänge der Penelope und des Odysseus... in diesen und allen anderen Fällen bewährte sich Szell als überlegen disponierender Gestalter und erfahrener Theatermusiker. — In der Darstellung der Titelrolle bot *Christl Goltz* in Gesang und Spiel eine überragende Leistung. Auch das ganze übrige Ensemble stand auf beachtlicher Höhe.

Der Erfolg des Abends war, selbst in Salzburger Premierengraden gemessen, ein außerordentlicher. Das Schicksal des neuen Werkes wird aber gewiß nicht allein durch diesen Erfolg entschieden; es wird erst durch den Verlauf der Aufführungen geformt werden, die in nächster Zeit an zahlreichen Bühnen — als erste Ende Oktober das Zürcher Stadttheater — vorgesehen sind. Die Tatsache der Uraufführung im Rahmen der Salzburger Festspiele ist aber an sich schon für die allgemeine Rangbestimmung des neuen Schweizer Opernwerkes von wesentlicher Bedeutung.

Willi Reich