Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch = Annuaire suisse du théâtre
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band: 45 (1983)

Artikel: Heinrich Sutermeister : meine Bühnenwerke
Autor: Rauss, Denis-François
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1002118

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 05.08.2025

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

aber auch zur Einfachheit des Laienstücks (Berner Totentanz). Solche Vielschichtigkeit schliesst eine Zuwendung zu einer bestimmten Stilrichtung von vorneherein aus. Sutermeister meidet darum bewusst das Experiment, nimmt die Tonalität zum Ausgangspunkt, erweitert sie nach Bedarf stärker oder schwächer und akzentuiert sie durch rhythmische Finessen wie durch klangliche Färbungen. Seine Palette ist überaus reich und zeigt doch stets eine ordnende Hand. Seine Tonsprache, die zunächst beim späten Verdi ihren Ausgangspunkt gesehen hat, wird weithin verstanden. Verschiedene seiner Opern und Vokalwerke sind in mehrere Sprachen übersetzt und in zahlreichen Ländern aufgeführt worden; die Zahl der Aufträge übersteigt nicht selten die Möglichkeit, sie zu erfüllen.» *D.B.*

Heinrich Sutermeister: Meine Bühnenwerke
Ein Gespräch mit Denis-François Rauss

Lassen Sie uns zu Beginn unseres Gesprächs Ihre ersten Erfolge in Erinnerung rufen. «Die schwarze Spinne» – das war eine Funkoper, nicht wahr?

Sutermeister: Ja, das war ein Auftragswerk von Radio Bern. Ich hatte zu gleicher Zeit einen praktischen Dienst am Stadttheater Bern zu absolvieren. Damals existierte das alte, gute Theater noch mit Ballett, Operette, Schauspiel und Oper und mit einem festen Ensemble (nicht wie heute, wo man nur noch mit eigens für eine Vorstellung engagierten Gästen arbeitet). Für mich war diese Zeit ungeheuer lehrreich. Ich lernte auch die gesamte Literatur kennen. Ich hatte sechs Semester Musikgeschichte und sechs Semester Literaturgeschichte hinter mir und wollte eigentlich Oberschullehrer werden für Deutsch und Französisch. So lässt sich vielleicht meine Beziehung zu meinen Opernstoffen erklären. Ich glaube, ich bin ein guter Kenner jener deutschen Literatur, die für einen Opernstoff in Frage käme.

Sie sprechen von deutscher Literatur, gleichzeitig erwähnen Sie, dass Sie auch Französischlehrer werden wollten. Heisst das, dass Sie sowohl der

deutschen wie der französischen Kultur und Tradition verbunden sind? Dass Sie diese beiden Bereiche in Ihren Werken verbinden?

Sutermeister: Ja. Ich habe in Paris meine schönsten Jahre erlebt und hatte viele Freunde dort.

Das sind unseres Wissens Leute wie Poulenc, Milhaud, Honegger. Wie ist, oder wie war Ihr Verhältnis zu diesen Komponisten?

Sutermeister: Das waren die Komponisten, die mich beeinflusst haben, vorallem Honegger. Ihre Musik habe ich bei meinem Pariser Aufenthalt in den Jahren 1929 und 1930 kennengelernt. Damals sang die Mistinguette noch. Ravel habe ich den *Boléro* dirigieren sehen, habe die Uraufführungen von Albert Roussels Sinfonien erlebt. Es war eine wunderschöne Zeit. Ich hätte natürlich an der Sorbonne arbeiten sollen. Ich tat das auch ein wenig (Prof. Pirro). Aber ich wusste damals schon, gerade im Kontakt mit Paris: die Musik ist mir die Hauptsache. Doch ich fragte mich, was ich tun sollte. Ich war und bin ein schlechter Pianist, und, Dirigent dachte ich, würde ich kaum werden. Doch es war etwas in mir, das war stärker als alle Bedenken. Dann kam ich nach München an die Hochschule zu Courvoisier, einem Freund meines Vaters. Bei ihm habe ich Harmonielehre, Kontrapunkt und die anderen theoretischen Fächer gelernt. Leider ist er sehr bald gestorben. Ich war wieder allein, mir selber überlassen.

Kommen wir auf die «Schwarze Spinne» zurück. Sie kamen in diesem Zusammenhang gleich darauf zu sprechen, dass Sie in der Literatur geeignete Opernstoffe gesucht haben. Wäre demnach die «Schwarze Spinne» als Literaturoper zu bezeichnen? Eine Oper, die sich sehr eng an die literarische Vorlage hält, bei welcher der Text nicht von einem Librettisten geschrieben ist?

Sutermeister: Ja, Sie haben recht, die *Schwarze Spinne* war von Anfang an eine Literaturoper. Irgendwie ahnte ich, dass der Beruf des Librettisten

ausgestorben ist. Liebermanns Diagnose ist ausgezeichnet, wenn er sagt, mit dem Tode Hofmannsthals sei eigentlich auch die Oper gestorben, die Oper im alten Sinne, die den Librettisten noch kennt. Ich habe mit Strauss und auch mit Schoeck darüber gesprochen. Beide gaben mir recht. Strauss empfahl mir, selbst einen Text zu schreiben. Das habe er für *Intermezzo* auch gemacht...

Weshalb haben Sie nicht an einen Film-Scénaristen gedacht?

Sutermeister: Ich habe daran gedacht. Ich habe beispielsweise René Clair geschrieben. Aber diese Leute sind überbeschäftigt. Kaum sind sie in einem Film drin, denken sie schon an den nächsten. Ausserdem verdient niemand etwas mit einem Libretto. Früher war das anders. Die Opern wurden auf vielen Bühnen gespielt. Ein Librettist hätte wirklich noch verdienen können, aber schon damals waren sie alle sehr verwöhnt. Sie gingen bereits zum Film, zum Journalismus oder später zum Fernsehen. Ich habe mit vielen Leuten gesprochen, mit begabten Leuten: mit Tankred Dorst zum Beispiel, oder mit Emile Morain in Paris, ja sogar mit Cocteau wegen *Ludwig II.* Ich liess Leute hierher kommen. Sie sind wieder abgefahren und haben nichts zustande gebracht. Das ist meiner Meinung ein Zeichen, dass die Oper wirklich am Sterben war oder ist.

Das ist eine pessimistische Diagnose.

Sutermeister: Sehr pessimistisch, mit einem grossen Liebermannschen Pessimismus der zeitgenössischen Oper gegenüber, nicht der grossen Repertoire-Oper gegenüber, die man jetzt neuerdings im Film wieder auferstehen lässt, was sie ja gar nicht nötig hätte.

Die Konsumation der Oper geht weiter, aber die Kreation ist tot?

Sutermeister: Ja, denn die Konsumation erstreckt sich auf das Repertoire. Und dieses wird heute mit den ersten Stars bestückt. Die Intendanten, die

interessieren sich ja heute nur darum, dass man in den Zeitungen über ihre ganz tolle, neue Inszenierung an ihrem Theater spricht – Sensation, nicht wahr: das ist der Tod der Oper. Die Intendanten wollen nur Uraufführungen, und dann spielt's niemand mehr nach.

Um nocheinmal auf die «Schwarze Spinne» zurückzukommen: eine Funkoper, was ist denn das genau?

Sutermeister: Das ist eine Oper, die auf das Ohr ausgerichtet ist, weil sie auf den visuellen Eindruck verzichten muss. Eine Funkoper muss deshalb präzise sein, plastisch, damit das Ohr die Handlung, den Handlungsort versteht. In der *Schwarzen Spinne* muss der Hörer selber, ohne die Hilfe eines Erzählers, die Spielorte des Werks erkennen. Die Bauernstube, der Platz vor der Kirche, die Kirche selber wird nur mit Hilfe des Klangs, der Klangwirkung evoziert. Damals schon, als ich die Oper schrieb, hatte man diese Möglichkeiten am Radio ziemlich gut ausprobiert. Man konnte enge und weite Räume schaffen fürs Ohr. Wichtig ist bei einer Funkoper, dass die Handlung sehr klar und eindeutig ist, so einfach, dass der Hörer das Bild nicht mehr braucht. Das ist eine sehr schwierige Sache. Ich glaube, ich gehöre zu den ersten, die diese Gesetze entdeckt und befolgt haben.

Soll man sich diese Funkoper denn nun als gesungenes Hörspiel vorstellen?

Sutermeister: O nein. Albert Rösler von Radio Zürich, damals einer der ersten Radio Professionals, hat dafür einen Text geschaffen, der derart plastisch ist und eingängig, dass das Komponieren für mich eine Leichtigkeit war. Ich habe die Oper in vierzehn Tagen komponiert im Jahr 1936 oder 37, und sie wurde sogleich ein Riesenerfolg. Zuerst wurde sie im Studio Bern aufgeführt, es war ja ein Berner Auftragswerk, und gleich danach in Prag. Dann kam aber der Krieg, und das Thema war tabu, denn es kam unter anderem die Kirche darin vor. Durch die Nazis war das ganze deut-

sche Sprachgebiet verschlossen für diese Oper. Sie wanderte in die Schublade, bis sich überraschend mein Verlag, der das Werk zunächst abgelehnt hatte, danach erkundigte. Sie wurde als Bühnenoper erneut zum Erfolg, was eigentlich nicht ganz legitim ist, und auch als Fernsehoper wurde sie produziert.

Eines Ihrer nächsten Werke war «Romeo und Julia». War Ihre Vorlage Gottfried Keller oder Shakespeare?

Sutermeister: Die Vorlage war Shakespeare. Gottfried Kellers Werk ist allenfalls ein Filmstoff, sicher jedoch ein typischer Nicht-Opern-Stoff (wie auch *Kleider machen Leute,* das glücklos von Zemlinsky komponierte Stück). Die Verantwortung, Shakespeare zu vertonen, hat mich belastet. Es gab zwar schon mindestens 45 Opern nach Shakespeares *Romeo und Julia,* – ich war nicht der erste und nicht der letzte, aber wie soll man Shakespeare vertonen ohne ihm Unrecht zu tun, ohne ihn zu verfälschen? Nach zwei Jahren gelang mir endlich ein Durchbruch. Verdi öffnete mir einen neuen Weg, fort vom Rezitativ, von der alten Form, von den Arien, und hin zur freien Form, hin zur direkten Aussage, zum «effetto» ...

...zum durchkomponierten szenischen Ablauf?

Sutermeister: Ja, und trotzdem formal unerhört streng gestaltet. Denken Sie an *Othello:* diese Oper war mein grosses Vorbild für *Romeo und Julia.* Natürlich auch *Falstaff...* Die alten Formen sind latent immer noch da, aber sie sind eingefasst in einen Rahmen, der sich nicht mehr auf die Formen der Barock-Oper, auf Rezitativ, Arie, Duett usw. stützen muss.

Wie sehen Sie heute, rückblickend, den tatsächlichen Einfluss von Verdi?

Sutermeister: Was ich als mein eigener Textdichter bei Verdi gelernt habe, oder vorallem bei seinem Textdichter Boito, ist die Zusammenfassung des Stoffes. Ich bewundere Verdis Entwicklung von seinen allerersten Opern

bis hin zu *Othello* und *Falstaff.* Verdi ist mir als Mensch sehr nahe in seiner Kompromisslosigkeit und in der Ehrlichkeit seiner Aussage. Nahe ist er mir auch darin, dass für ihn wie für mich die menschliche Stimme etwas Kostbares ist, etwas, das man nicht vergewaltigen darf.

Haben Sie, trotz des halben Jahrhunderts, das Sie von Verdis letztem Schaffen trennt, musikalisch bei Verdi etwas gesucht und gefunden? Vielleicht auch zunächst ganz unbewusst?

Sutermeister: Ja, ich möchte sagen «hintermusikalisch». Ich habe die «Attitüde» gesucht bei Verdi, den Willen, die Sachen so sparsam auszudrükken, dass die Aussage künstlerisch bleibt, und trotzdem jederman verständlich ist. Verdi hat das mit «effetto» bezeichnet. Er meint damit nicht Effekt in unserem Sinne, sondern eben höchstmögliche Sparsamkeit des Ausdrucks.

An sich sind Sie dann also Anti-Wagnerianer?

Sutermeister: Ja, das stimmt. Ich kann nicht von irgendwelchen Germanen-Göttern ausgehen, die mir auf die Nerven gehen...

Aber ein Tristan?

Sutermeister: Tristan ist natürlich etwas ganz anderes...

Orchester und Gesang, wirft ja für den Komponisten spezielle Fragen auf, stellt ihn vor besondere Probleme. In Ihrem eigenen Werk mussten Sie sich auch damit auseinandersetzen, gerade auch bei «Romeo und Julia». Wie sehen Sie die Verbindung und allenfalls ein Gegeneinandergehen von Orchester und Singstimme?

Sutermeister: Es ist sehr selten, dass dem Orchester ein Part zukommt, der gegen die Stimme geht. Das muss im Text irgendwie begründet sein. Das Orchester dient einerseits dazu, die Singstimme zu stützen, sie mitzuneh-

men, und andererseits dazu, die psychologische Lage der Person, die singt, blosszulegen.

Und mit welchen Mitteln erreichen Sie diese Blosslegung?

Sutermeister: Ich habe mir nie ein Material vorgenommen, sondern stets nur den Menschen, den ich darstelle. Der Mensch, der leidend, liebend auf der Bühne ist, bestimmt mich und diktiert mir gewissermassen, diktiert mich.

Das heisst also, dass Sie nicht dem Text entlang komponieren sondern den Personen entlang?

Sutermeister: Ganz genau. Ich ändere auch manchmal den Text, weil er mir nicht genau das auszudrücken scheint, was ich mit der Musik schon ausgedrückt habe oder ausdrücken möchte. Gott sei Dank, bei Ionesco musste ich's nicht, da ist ja alles schon musikalisch ...

Sie weisen hier auf Ihr «Le roi se meurt» nach Ionesco hin, an welchem Sie gerade arbeiten. Übersetzen Sie den Text selber?

Sutermeister: Ja, ich habe mit Ionescos Zustimmung eine neue deutsche Übersetzung gemacht, denn die Bühnenübersetzung für das Sprechtheater geht weit am französischen Text vorbei. Einige Stellen, deren Reiz ganz im Wort und im Kontrapunkt des Dialogs liegt, musste ich weglassen. Mit «Kontrapunkt des Dialogs» meine ich die Widersprüchlichkeit des Ionesco-Texts: einer sagt «Komm zu dieser Tür rein», der andere kommt jedoch zur anderen Tür rein. Solche Dinge hat man Ionesco als Surrealismus ausgelegt oder sogar als absurdes Theater, was natürlich ein dummes Schlagwort ist, denn der Mensch besteht ja aus Absurdität.

Gehen wir zur Musik zurück. Ist sie in Ihren Opern illustrativ oder unabdingbar mit dem Text verbunden?

Sutermeister: Sie ist einem Menschen verbunden. Ich kann ohne Men-

schen nicht komponieren. Ich komponiere für Sänger, für Peter Schreier beispielsweise oder für Edith Mathis. Etwas anderes kann ich nicht. Als ich die Lieder für Edith Mathis komponierte, die Liebesbriefe von Frauen aus dem 18., 17., 16. Jahrhundert, sah ich diese Frauen vor mir, ich liess sie singen. Der Mensch steht vor mir, er wird lebendig. Meine reinen Instrumentalwerke sind nicht wichtig. Die *Cellokonzerte* werden zwar ziemlich oft gespielt, aber ich nehme sie nicht sehr ernst.

Und worin liegt die Aufgabe der Musik?

Sutermeister: Der Mensch wird lebendig durch die Musik. Wenn Sie eine Oper geschrieben haben, ist das grossartigste Erlebnis jener Moment, wo dieser Mensch, den Sie geschaffen haben, auf der Bühne lebendig wird.

Sie sehen den Opernkomponisten also als Menschenschöpfer, als Demiurgen?

Sutermeister: Ja, der lebendige Mensch ist für mich das Wesentliche, die Hauptaussage, und diese richtet sich an jeden lebendigen Menschen, der mitfühlen will. Durch die Konkurrenz des Films ist eine solche Wirkung auf der Oper heute sehr schwer geworden. Die Personifizierung wird viel dämonischer, wenn man auf der Riesenleinwand die Menschen sieht, die leiden und lieben.

Wie sehen Sie denn heute die Theaterwirkung in der Oper, in der Gattung «Oper»? Wie ist sie überhaupt noch möglich?

Sutermeister: Das hängt ganz von der Persönlichkeit des Komponisten ab. Wenn er seine Figuren liebt, so kann sich der Zuschauer mit ihnen identifizieren. - Aber heute ist es leider oft so, dass man den Menschen nicht mehr liebt, dass man ihn auch nicht mehr ernst nimmt auf der Bühne. - Und in der Oper den Sänger nicht mehr. Bleibt nur noch das Monument: Verdi, Puccini, Wagner, Beethoven, Mozart und Gluck - die staunen wir an, weil das

grosse Meister waren, das sind die grossen Denkmäler, die uns alle erdrücken.

Da Sie von grossen Denkmälern sprechen: was sagen Sie in diesem Zusammenhang zur Wiederentdeckung der barocken Oper?

Sutermeister: Ich glaube, man soll sie von Zeit zu Zeit wiederbeleben, das ist ganz wichtig. Aber wir müssen uns darüber klar sein, dass wir uns nicht in die Haut eines Barock-Menschen oder eines Renaissance-Menschen versetzen können.

Wenn Sie nun eine Monteverdi-Aufführung sehen: kann das Folgen für Ihr eigenes Schaffen haben?

Sutermeister: Eine sehr interessante Frage. Es gibt Momente, in denen ich mich mit den Figuren Monteverdis, der sowieso einer der allergenialsten war, identifiziere, dann nämlich, wenn Monteverdi eine uns verständliche Sprache spricht. Dann gibt es Szenen, bei welchen man historisch denken muss: an den Hof von Mantua, die Auftraggeber und so weiter. Dazu kommt das Höfische, der Zeitstil. Das schafft wieder Distanz und verhindert eine Identifizierung. Auf diese historische Distanz musste ich selber Rücksicht nehmen in meiner Oper *Madame Bovary.* Sie würde nicht in unsere Zeit passen, hätte ich sie so übernommen, wie sie Flaubert beschrieben hat. Denn ein Seitensprung, das ist heut etwas viel weniger Wesentliches als zu Flauberts Zeit, wenn auch immer noch sehr tiefgreifend und schmerzhaft für die Beteiligten.

So ist also der Mensch, Ihrer Meinung nach, die zentrale Figur in der Oper. Ist denn nun der Mensch der Gegenwart, des 20. Jahrhunderts, noch kommensurabel mit der Gattung «Oper»?

Sutermeister: Ja, er ist absolut kommensurabel. Bei der Schaffung meiner Figuren, die alles Menschen unserer Zeit sind, hat mir Dostojewski viel ge-

Heinrich Sutermeister, *Madame Bovary,* Uraufführung 26. Mai 1967 Opernhaus Zürich
Anneliese Rothenberger, Manfred Schenk

holfen; Dostojekwski ist ja zeitlos. Hinter allem versuchte ich, so wie Verdi auch, das Schicksal, «la forza del destino» darzustellen. Zudem habe ich eine starke Hinneigung zu einer religiösen Deutung des Menschen. Dabei geht es mir wesentlich um das Erlösungsbedürfnis des Menschen, der sich nicht mehr auskennt. Dies ist das Zentrale Thema in *Madame Bovary:* die Madame Bovary meiner Oper kennt sich nicht mehr aus, wird von der Realität verwirrt, weil sie sich in der Illusion verloren hat.
In diesem Zusammenhang muss ich auf meine kirchlichen Werke zu sprechen kommen. Im *Te Deum 1975,* das in Zürich uraufgeführt wurde, versuche ich, die Menschen zu erschrecken und zu erschüttern, um dadurch irgendwie klarzustellen, wo wir sind. Denn vielleicht kann das der Musiker am besten. Er kann diesen Schock hervorrufen, indem er den Menschen einmal auf sich selber stellt. Das *Te Deum 1975* ist eine Anklage an Gott. Es ist nicht etwa ein Lobgesang sondern eine bittere Anklage. Ebenso das (lateinisch komponierte) Gedicht des Boethius in meiner für Peter Schreier konzipierten Solo-Kantate. Boethius war zum Tode verurteilt, und die *Consolatio* ist sein geistiges Testament. Er suchte einen Halt im Hinblick auf seinen Tod. Dem Menschen bei der Orientierung zu helfen, ist also mein Ziel. Das ist gerade heute wichtig, vor allem für die Jugend. Die muss doch auch etwas vor sich haben, das nicht Politik ist.

Meinen Sie, dazu könne die Oper dienen oder kirchliche Musik?

Sutermeister: Beides.

Was würden Sie nun aber sagen, wenn man Ihnen den Vorwurf machen würde, Sie gäben sich da mit einer Illusion ab und kehrten den Moralisten in sich hervor? Ich meine den Moralisten im Sinne der französischen Literatur, die den Menschen ins Zentrum stellt, nicht um ihn zu ändern, sondern um ihn zu erkennen?

Sutermeister: Nein, ich sehe mich in der Nähe Dostojewskis. Ich zeige den Menschen in seiner ganzen Art, nicht analytisch. Ich nehme ihn ernst. Ich

Heinrich Sutermeister, *Niobe*
Uraufführung 22. Juni 1946 Stadttheater Zürich

versuche, ihn als Ganzes vor die Ewigkeit zu stellen; ich versuche, dem Menschen etwas mitzugeben in seinem Leben, damit er dank der Musik irgendetwas vor sich sieht, für das es sich lohnt zu leben.

Haben Sie nun heute, rückblickend, das Gefühl, dass Sie stets in allen Ihren Opern dasselbe Problem darzustellen und zu lösen versucht haben? Geht es in der «Schwarzen Spinne», in «Romeo und Julia», in «Raskolnikow» wie im «Roten Stiefel« stets wieder um diese Problematik?

Sutermeister: In allen meinen Werken ist ein Wagnis, ein Bezug zur Gegenwart. *Romeo und Julia* ist in der Vorahnung eines scheusslichen Krieges geschrieben worden. Die *Zauberinsel* war eine Rettung auf eine Zauberinsel vor den Grässlichkeiten des Krieges. *Niobe* schliesslich war die Konse-

quenz: die Mutter Niobe opfert ihre Kinder ihrem eigenen Stolz so wie die Mütter der kriegsführenden Länder, die ihre Söhne ja oft fast lustvoll geopfert haben für einen blödsinnigen Feldherrn oder Diktator. *Raskolnikow* dreht sich um die Hauptfrage, ob man einen Menschen umbringen darf, der schädlich ist für die Gemeinschaft, wie die Wucherin es ist. Oder ist es so, dass jedes vergossene Blut wieder nach Blut, nach Rache schreit? *Titus Feuerfuchs* wurde aus der Zeit des deutschen Wirtschaftswunders heraus geschrieben. Damals konnte man Eindruck schinden mit Statussymbolen. Titus Feuerfuchs wird wegen seiner roten Haare ausgelacht, macht aber Karriere, sobald er eine schwarze Perrücke trägt.

Hat sich Ihre Musik denn nie verändert?

Sutermeister: Nein. Das Moment der Parodie im *Titus Feuerfuchs* das war wohl neu. Aber dieses «Nestroy»-Moment war notwendig, weil meine Musik immer so ist, wie die Personen, die ich schildern muss. Die Personen schaffen die Musik. Ich bin nur ein Medium, das genau das sagt, oder singt, was die Figuren sind und leben. Gute Komponisten verwandeln sich, sie kennen keinen «Stil» mehr, wenn sie komponieren, sondern sie sind derjenige, den sie darstellen und leben lassen wollen.

Nach *Titus Feuerfuchs* kam die Fernseharbeit: *Das Gespenst von Canterville* von Oscar Wilde, ein Auftrag des ZDF, der mir grosse Freude gemacht hat; dann zwei Filmmusiken, die erste für den Schweizer Kurt Früh, die andere zu *Ludwig II;* dann eine zweite Fernsehoper *The Bottle Imp (Der Flaschenteufel)* nach Stevenson; dann *Madame Bovary,* die Frau von heute, die nicht mehr weiss, ob sie zu ihrer Familie, zu ihrem Mann gehört, oder ob sie ihr eigenes Leben leben soll. Und beim jetzigen Werk, das ich in Arbeit habe, bei Ionesco, geht es ums Sterben. Der Tod, die Angst vor dem Tod steht heute überall im Mittelpunkt. Und das ist bei Ionesco das Grossartige, dass er in seinem *Der König stirbt* eine unerhörte Schule, eine gute Schule des Sterbens zeigt. Ich wollte dem Stück eigentlich einen an-

deren Titel geben, einen neutralen, märchenartigen. Ich bin nämlich überzeugt davon, dass Elemente des rumänischen Märchenschatzes in diesem Stück enthalten sind.

Schreiben Sie hier nun zunächst den Text oder arbeiten Sie bereits an der Musik?

Sutermeister: Nein, zuerst kommt der Text. Dann vertiefe ich mich in den Text, und schliesslich fangen durch die Musik die Gestalten an zu leben. Ich schreibe so, wie die Gestalten singen; sie führen mich.

Aber wie hören Sie deren Stimmen?

Sutermeister: Diese Fragen habe ich furchtbar ungern. Das ist ein unerklärbarer Vorgang. Ich meine – wie soll man erzählen, dass man einfach überwältigt wird, «overwhelmed», wie der Engländer sagt? Überwältigt von der Figur, die man in sich aufnimmt, und die man aus sich heraus entstehen lässt? Das ist einfach eine – eine Art Spiritismus. Vielleicht ist das ein blöder, marktschreierischer Ausdruck, aber es ist so: es ist Spiritismus.

Wenn Sie «Le roi se meurt» abgeschlossen haben, gibt es noch eine Traumoper, die Sie schreiben wollen?

Sutermeister: Keine mehr nach *Der König stirbt* – das ist symptomatisch. Ich werde auch sterben, also keine mehr. Man müsste ja zuerst wieder eine ganz andere Atmosphäre schaffen auf den Bühnen. Schauen Sie, die Auseinandersetzungen mit den Gewerkschaften und allem – es geht ja gar nicht mehr um die Oper, es geht heute ganz einfach nur um Subventionen. Ich hoffe natürlich schon, dass die gute alte Zeit wieder ein bisschen zurückkommt, wo ich wieder an eine «Traumoper», wie Sie das nennen, denken könnte. Aber schauen Sie: bis ich die Ionesco-Oper fertig instrumentiert habe, werde ich 72, 73 sein. Und da ist man schon dankbar, dass man so alt geworden ist, und zwar unter doch günstigen Umständen.

Bibliographie
(Auswahl)

H. Sutermeister,
Gedanken zu Shakespeares Bedeutung für die Gechichte des Musiktheaters, in: Shakespeare-Jahrbuch Bd. 2, Heidelberg 1964, 100 ff.

P. Mieg,
Heinrich Sutermeister, in: 40 Schweizer Komponisten der Gegenwart, Amriswil 1956

H. Ehinger,
Drei Gespräche mit Heinrich Sutermeister, in: Schweizerische Musikzeitung 98 (1958)

H. Jaton,
Heinrich Sutermeister, Compositeur lyrique, in: Schweizerische Musikzeitung 98 (1958)

H. Ehinger,
Heinrich Sutermeister, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 12, Kassel usw., 1965, Sp. 1767–1768

D. Larese,
Heinrich Sutermeister, Amriswil 1972

K. v. Fischer/F. Muggler,
Heinrich Sutermeister, in: New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 18, London 1980, 383–384

D. B.