Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1990)

Heft: 25

Artikel: Heinrich Sutermeister, der "Neutrale" im NS-Staat = Heinrich Sutermeister, un "neutre" dans l'Etat nazi

Autor: Müller, Antje

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-928108

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: 02.07.2025

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

Adolf Hitler mit Winifred Wagner bei der Erstaufführung der «Meistersinger» zum Reichsparteitag 1935 im Nürnberger Opernhaus

Fachkreisen und bei interessierten Laien ein positives Echo.

Deutsche Boykotte

Womit ich bereits bei der vorläufigen Auswertung meiner Israel-Reise angelangt wäre. Sie stand unter einem glücklichen Stern. Wichtig ist für mich als Resultat dabei, dass man mich wieder nach Israel mit Grosszügigkeit und Vertrauen einlud, mein Aussöhnungsanliegen fortzusetzen. So kann ich all das, was ich dieses Jahr ansatzweise beginnen konnte, konkretisieren. Ich werde dem allgemeinen ersten Ausblick nun eine gründliche und langfristige Einführung in das Werk und die Biographie von Wagner folgen lassen, die von den «Feen» bis zu «Parsifal» reichen wird. Wichtig war nach dem gelungenen Dialog mit meinem israelischen Publikum neben der positiven Reaktion der Medien auf meine kulturelle Arbeit auch Leonard Bernsteins Angebot, mit ihm seinen begonnenen Film «Wagners Antisemitismus aus Freudscher Sicht» für Israel zu beenden.

In Deutschland kann ich bis heute nicht mit entsprechendem Vertrauen und Grosszügigkeit bei den für die deutsche Kultur, Wirtschaft und Politik Verantwortlichen, denen mein Aussöhnungsanliegen bekannt ist, rechnen. Man beglückwünscht mich heimlich und privat, lehnt die Boykotte wegen meiner unerlässlichen Kritik an bestimmten Perioden der Bayreuther Festspiele ab, zeigt aber dann, wenn es darum geht, zu dem eigenen Wort unter vier Augen auch in der Öffentlichkeit zu stehen, keine Zivilcourage. Ich beziehe mich hier u.a. auf die Forderungen des Bundesvorsitzenden der westdeutschen Richard-Wagner-Verbände, Herrn Josef Lienhart aus Freiburg, und dem Bayreuther Festspielhügel nahestehender Kreise, die zum Boykott meiner Vorträge in den Wagner-Verbänden aufriefen. Man «distanziert» sich in jeder Form von mir, u.a. aufgrund meiner Kritik an meiner Grossmutter als Festspielleiterin der Nazizeit und an der inhaltlichen Entwicklung bei der Darbietung der Wagnerschen Werke auf dem Festspielhügel nach Wieland Wagners Tod 1966, vor allem wegen meiner Aussagen über Kupfers «Ring», den ich wegen seiner Demontage des Wagnerschen Prinzips Hoffnung ablehne. Da aber nun einige Wagner-Verbände dieses Maulkorb-Edikt mit manipulierten Medienaussagen nicht mitmachen, wie z.B. Herr Dr. Dreher und Herr Lorsbach, versucht man mich dadurch zu diffamieren, dass man entweder mit Repressionen droht oder – wie in Hannover bei der diesjährigen Jahresversammlung der Westdeutschen Wagner-Verbände am 25. Mai – meine Arbeit auf einen privaten Familienkonflikt reduziert, d.h. «neutralisiert». Diese Methoden kenne ich seit Jahren und werde sie weiterhin ebenso wenig akzeptieren wie die unterschwellige Erwartung an mich, als ein Wagner aus Karrieregründen in Nibelungentreue zu einer oft fragwürdigen Familientradition in Bayreuth zu schweigen. Nach Auschwitz ist das für mich unmöglich. In den letzten Monaten gab man mir wiederholt zu verstehen, dass ich in der deutschen Kulturszene keine Zukunft haben würde. In Israel und anderswo, nicht zu sprechen von meiner Wahlheimat Italien, teilt man diese Meinung nicht.

Dank meiner Israel-Reise sehe ich eigene, deutsche und europäische Geschichte mit noch kritischeren Augen. Jede Reise nach Deutschland wird für mich nun noch schwerer werden, – was mich nicht hindern wird, dort meine Gespräche, trotz aller schmerzhaften Widersprüche und schlechter Erfahrungen, fortzusetzen. Die Menschen, die ich im Januar in Israel traf und mit denen ich nun in regem Austausch stehe, teilen auch darin meine Meinung.

Gottfried H. Wagner

Diese Arbeit entstand auf Grundlage meines Vortrages in Köln am 6. Mai 1990. Der Autor widmet sie seinen Freunden in Israel, besonders Herzl, Shai und Ira.

Heinrich Sutermeister, der «Neutrale» im NS-Staat

Die Waffenlieferungen der Firma Bührle an den NS-Staat sind geschichtsnotorisch. Weniger bekannt ist, dass auch geistige Munition aus der Schweiz ins Dritte Reich geliefert wurde. In der Biographie Heinrich Sutermeisters im Nachschlagewerk «Schweizer Komponisten unserer Zeit» ist für die fragliche Zeit nur «ohne feste Anstellung» vermerkt. Sutermeister komponierte zwar keine Führerhymnen, aber doch Opern, die sich den Forderungen der Nazis nach einer von Atonalität und Jazzelementen gereinigten, dem Volkstum verpflichteten Musik fügten. Sutermeisters heutiger Selbstdarstellung als realitätsfremder, rein ästhetisch orientierter Künstler widersprechen auch die Bezüge dieser Opern zu Ideologemen des Dritten Reichs, so die Verherrlichung des Todes aus Liebe oder Treue (in «Romeo und Julia») oder die klaglose Hinnahme des Todes von «Kriegshelden» durch deren Mütter (in «Niobe»).

Heinrich Sutermeister, un «neutre» dans l'Etat nazi

Les ventes d'armes de la maison Bührle à l'Etat nazi sont de notoriété publique. Ce qu'on sait moins, c'est que le Troisième Reich a aussi reçu de Suisse de la munition morale. Pour cette période, la notice concernant Heinrich Sutermeister dans l'ouvrage de référence «Compositeurs suisses de notre temps» indique seulement «sans emploi fixe». Certes Sutermeister n'a pas composé d'hymne au Führer, mais bien des opéras dans le goût populaire qui répondaient aux exigences des nazis: ni atonalisme ni jazz. L'image que Sutermeister donne aujourd'hui de soi – celle d'un artiste étranger à la réalité, soucieux seulement d'esthétique – contredit la dette de ces opéras à l'égard de thèses idéologiques du Troisième Reich telles la glorification de la mort – par amour ou fidélité – («Roméo et Juliette»), ou l'acceptation par sa mère de la mort du héros de guerre («Niobé»).

Von Antje Müller

Das Problem bei der Betrachtung von «konformer» Musik, insbesondere von Opern, in Deutschland zwischen 1933 und 1945 besteht darin, dass eigentlich die Rezeption, nicht die ohnehin meist dürftige Musik untersucht werden müsste, denn die Musik allein vermittelt kaum das ganze assoziative Beiwerk. Wesentlich ist die «politische Implikation»[1], und mit ihr der Komponist und die Musikkritik, die diese ermöglichen. Doch soll hier kein einzelner verurteilt, sondern gewisse Mechanismen verdeutlicht und die Gefahr eines zunächst ganz naiv scheinenden Begriffs von Kunst und Künstler aufgezeigt werden. Ausserdem gilt es, eine gerade in letzter Zeit immer stärker um sich greifende Verantwortungslosigkeit aufzuzeigen.

Zu erwähnen ist an dieser Stelle auch die Situation der «Nachgeborenen»: Wir müssen uns in einem solchen Zusammenhang immer mit einer Zeit auseinandersetzen, die wir selbst nur rekonstruieren können, und diese Rekonstruktionen stehen oft in einem krassen Gegensatz zur erlebten Gegenwart. Mein Gespräch mit Heinrich Sutermeister konfrontierte mich mit der Diskrepanz zwischen dem freundlichen Herrn, der mir gegenüber sass und einem Komponisten, der in Deutschland zwischen 1933 und 1945 eine Musik geschrieben hatte, die den Nazis dienlich war.

Mit Egk und Orff

Als Sohn eines Pfarrers am 12. August 1910 in Feuerthalen geboren, hatte Sutermeister sich zu Hause und während seiner Schul- und Studienzeit in Basel intensiv mit Musik beschäftigt. Zunächst wollte er Lehrer für Deutsch und Französisch werden; während eines Studienaufenthaltes in Paris 1929/30 entschloss er sich jedoch, Musik zu studieren. Durch Walter Courvoisier, einen Freund seines Vaters, kam er 1931 an die Münchner Akademie der Tonkunst, wo er sich für Komposition und Dirigieren einschrieb. Dort lernte er Carl Orff und Werner Egk sowie deren Werke kennen. Nach erfolgreichem Abschluss seines Studiums erhielt er für die Saison 1934/35 eine Korrepetitorenstelle am Stadttheater Bern, entschied sich dann aber doch für eine Komponistenlaufbahn und kehrte 1935 nach Deutschland in die Obhut seiner Freunde Orff und Egk zurück, durch die er auch bald Kontakt zum Verlag B. Schott's Söhne in Mainz bekam. Den ersten grossen Erfolg hatte er allerdings erst fünf Jahre später mit der Oper «Romeo und Julia». Karl Böhm, der die Uraufführung 1940 in Dresden leitete, war von dem Werk begeistert und wurde fortan Sutermeisters musikalischer Förderer.

Weitere Erfolgsstücke waren die Oper «Die Zauberinsel» (1942) und das erste Klavierkonzert (1944). Die Oper «Niobe», ein Auftragswerk des Generalintendanten der Deutschen Staatsoper Berlin Heinz Tietjen von 1944, wurde erst 1946 in Zürich uraufgeführt. Seit 1942 lebt Sutermeister auf seinem Anwesen in Vaux-sur-Morges. Seine Karriere endete nicht, wie die vieler anderer Komponisten, 1945[2].

Angesichts dieser Biographie drängen sich zunächst zwei Fragen auf: Weshalb unterstellt ein Mensch sich freiwillig einem totalitären System und Wie kann er dort Karriere machen, ohne je explizit ein politisches Bekenntnis geäussert zu haben?

«Ich bin realitätsfremd»[3], erklärt Sutermeister 1990 bereitwillig und hat somit die erste Frage beantwortet, ohne eine Antwort gegeben zu haben. Worauf er hinaus will, zeigt sich in Folgendem:[4]

«Die Zeit, in der ein Künstler lebt, wird durch ihn gleichsam gefiltert. Die dabei entstehende Aussage ist allerdings eine aufgrund von Konventionen gereinigte. Diese Reinigung, also die Schöpfung eines Kunstwerkes, vollzieht sich jedoch unbewusst.»

Der «naive» Künstler

Dieses naive Selbstverständnis eines Künstlers, das einen Rückgriff auf die Genieästhetik des 19. Jahrhunderts darstellt, ist gefährlich. Unter diesem Aspekt geniesst er eine Art «Narrenfreiheit»; er kann ohne eine eigene Meinung leben, kann sein Mäntelchen so hängen, wie es ihm in der jeweiligen Situation gerade zum Vorteil gereicht, ohne sich jemals rechtfertigen zu müssen oder gar sein Gesicht zu verlieren, denn er gibt sich kaum zu erkennen und ist daher so gut wie nicht greifbar. Doch seine Werke sind es. Im Zusammenhang mit ihren Rezensionen sind sie ein Indiz für stille Übereinstimmung des Komponisten mit dem, was von ihm gefordert wird. Wenn in einem totalitären Staat Musik geschrieben wird, die nach den Kategorien dieses Systems positiv zu bewerten ist, handelt es sich dabei, auch ohne explizite Äusserung, um ein Bekenntnis. Der Aspekt der Verantwortung eines Künstlers gegenüber seiner Zeit oder seinen Mitmenschen fällt dabei völlig heraus. Damit stellt sich eine dritte Frage für den Komponisten zumindest nicht mehr; wie nämlich eine unter solchen Umständen begonnene Karriere nach 1945 fortgesetzt werden konnte, denn in Anbetracht seiner «Realitätsferne» kann es für ihn keinen Unterschied zwischen der Zeit während und der nach dem zweiten Weltkrieg geben. Die Rezipienten hingegen sollten sich diese Frage einmal stellen!

Der «militante» Künstler

Einen anderen Komponistentypus repräsentiert das vier Jahre jüngere deutsche Nachwuchstalent Gottfried Müller. Mit Chor- und Orchesterwerken, denen er eindeutige Titel oder Widmungen voranstellte, versuchte er ganz offensichtlich die Gunst der Partei zu erwerben. Dies gelang ihm auch mit einem «Heldenrequiem», das er «dem

Führer» widmete, sowie einer Vertonung von «Führerworten». Seine Karriere endete schon vor 1945, denn als plakativer Bekenner war er bereits 1944 für parteipolitische Zwecke nicht mehr zu gebrauchen gewesen. Nach einem Skandal um die Uraufführung seiner bereits 1939 komponierten «Führerworte», der dadurch ausgelöst wurde, dass Müller den Dirigenten Karl Elmendorff denunzierte, weil dieser sich weigerte, das (Mach-) Werk aufzuführen, zog Müller sich zurück. Man distanzierte sich von ihm. Vielleicht war er selbst den Nazis zu eifrig und somit unberechenbar geworden? Doch schon 1952 erhielt Müller eine Stelle als Organist in Berlin, von wo aus er dann 1961 einem Ruf als Kompositionslehrer an das Konservatorium in Nürnberg folgte. Müller war zu einem Gespräch über den Beginn seiner Komponistenlaufbahn nicht bereit. Einerseits verdrängt er die Zeit zwischen 1933 und 1945, andererseits versucht er, gerade in Bezug auf die Elmendorff-Affäre, Anschuldigungen abzuweisen, ohne jedoch die Angelegenheit klären zu können.

Bei der Betrachtung des Komponisten Heinrich Sutermeister hingegen zeigt sich stringent das Phänomen des gewollt naiven Karriere-Künstlers, der es versteht, ganz subtil der kulurpolitischen Ideologie zu folgen. Goebbels[5] hatte in seiner Rede zur Eröffnung der Reichskulturkammer am 15.11.1933 *«mehr als ein dramatisiertes Parteiprogramm»* gefordert, nämlich *«die tiefe Vermählung des Geistes der heroischen Lebensauffassung mit den ewigen Gesetzen der Kunst»* und *«eine Art von stählerner Romantik..., die den Mut hat, den Problemen ... ohne Zucken in die mitleidlosen Augen hineinzuschauen.»*

Volkstum-Opern

Dazu kam 1939 die Forderung des Reichdramaturgen Schlösser, dass jede Opernbühne pro Spielzeit mindestens eine Erstaufführung eines nach 1900 entstandenen Werkes bringen solle. Diese Forderung hatte einerseits eine Alibi-Funktion Neuem gegenüber, war aber auch gleichzeitig ein notwendiger Aufruf an die Komponisten, denn nach der Selektion des Repertoires war der Bedarf an neuen Werken erheblich gestiegen. Diese neuen Werke sollten eher «erneuerte» Opern sein. Eine nationalsozialistische Operntheorie, der Sutermeister hätte folgen können, hat nie existiert, doch gab es ungeschriebene Gesetze, deren Einhaltung allerdings einen Erfolg nicht garantierte. Diese «erneuerte» Oper musste in jedem Falle eine Gegenkonzeption etwa zu Bergs «Wozzeck», Weills «Dreigroschenoper» und Kreneks «Jonny spielt auf» darstellen, welche das Stigma der «Entartung» trugen: Atonalität, Songstil bzw. Jazzelemente. Das einzige positive Kriterium war das der Volkstümlichkeit sowohl im Ton als auch im Sujet. Mythen und Geschichten, hauptsächlich aus dem deutsch-nordischen Sprachraum, sowie grosse historische Persönlichkeiten, die Träger gewisser Momente der Nazi-Ideologie sein konnten und somit Vorbildcharakter hatten, waren erwünscht. Der Zuschauer sollte sich und sein Schicksal, als das auch der Nationalsozialismus zu verstehen war, wiedererkennen. Musikalisch äusserte sich das Volkstümliche in Diatonik, in der modalen Harmonik der alten Volkslieder und in einfachen Formen. Dem Chor wurde grosse Bedeutung beigemessen, denn in ihm spiegelten sich die Massen, er repräsentierte das Volk.

Heinrich Sutermeister 1942

«Romeo und Julia»

Wie gut Sutermeister sich diesen Forderungen offensichtlich anpasste, zeigt sich an seinen Werken und ihren Rezensionen. Die zweiaktige Oper «Romeo und Julia» stützt sich textlich auf die Shakespeare-Übersetzung Schlegels, jedoch hat Sutermeister bei der Erstellung seines Librettos sowohl die Anzahl der Personen als auch den Text selbst stark reduziert. Zugunsten von Bühneneffekten, Volkstümlichkeit und Simplizität sind Verse deutscher, Shakespeare zeitlich nahestehender Dichter eingefügt und aufgrund fehlender Personen ganze Szenen ausgelassen worden. Die Instrumentation ist üppig; Sutermeister spielt mit impressionistischen Klangfarben, man kann aber auch deutlich Anklänge an den archaischen Ton seines Lehrers Orff vernehmen. Die zahlreichen Chöre bilden, auch musikalisch, konstituierende Elemente der Oper. Es gibt vier «verliebte Paare» (Madrigalchor), Bürger und Bürgerinnen, Ballgäste, sowie Stimmen der Nacht, Stimmen aus der Tiefe und Stimmen aus der Höhe, die dem Geschehen einen stark mystizistischen Ton verleihen.

Die 1940 geschriebenen Rezensionen zeichnen sich alle durch ein propagandaähnliches Vokabular aus. Sie bestehen hauptsächlich aus aneinandergereihten Floskeln, die über die Musik wenig aussagen, umsomehr aber über die Kriterien, die an ein Werk herangetragen wurden, die Willkür, mit der man über die Erfüllung dieser Kriterien entschied, sowie über die Kulturideologie

und den Status des Komponisten. An erster Stelle steht die Traditionsverbundenheit von Sujet, Libretto und Musik, deren Darstellung oft schon bis zu einem Drittel der gesamten Besprechung einnimmt. Ein Werk muss nahezu zwanghaft in all seinen Elementen innerhalb der Tradition, oder auch verschiedener Traditionen nebeneinander, zu rechtfertigen sein. Es ist durchaus erstaunlich, dass gerade Sutermeisters freier Umgang mit dem Text auf so ausserordentliches Wohlgefallen stiess, denn gerade das Befreien der literarischen Vorlage von allem «Beiwerk», das Hinzufügen von Bruchstücken und die Überbrückung von Nähten, die sich daraus ergeben, durch eingefügte Szenen, sind doch Merkmale, anhand derer versucht wurde, das «Jüdische» in der Musik oder in einem Kunstwerk überhaupt festzumachen. Stattdessen findet Sutermeisters *«Geradlinigkeit»* lobende Erwähnung, die *«der musikalischen Nachzeichnung bestens entgegenkommt»*[6]. Dass dabei die Amme ins Komische stilisiert wird, ist offensichtlich unwesentlich. Auch die Tatsache, dass Romeo sich zum Schluss einfach ersticht und dadurch ein hochdramatisches Moment wegfällt, scheint nicht zu interessieren.

Auf die Frage nach der Verantwortung, die ein Komponist bei der Erstellung eines Librettos der Vorlage gegenüber habe, gab Ernst Krause[7], Rezensent der Uraufführung, keine Antwort. Als er dann wenig später sich zu dem Unterschied zwischen oben erläuterter Vorgehensweise und dem, was allgemein als «jüdisch» in der Musik konstatiert wurde, äussern sollte, erwachte er plötzlich aus seiner Lethargie und erwiderte entsetzt: *«Aber Sutermeister ist doch kein Jude!»...*

Zwei weitere wesentliche Momente in diesen Kritiken sind die Feststellung von *«Atmosphäre»* und *«Klangphantasie»*[8] in der Musik, die in diesem Falle offensichtlich dann vorhanden sind, wenn unsichtbare Chöre aus dem Hinter- oder Untergrund klingen. Auch das *«Zurück zum Ursprünglichen der Oper, zu Lied, Gesang und Tanz»*[9] gehört zur Grundkonzeption dieses Werkes. Dass es sich dabei tatsächlich um eine Regression, um platte Eklektizismen, nicht etwa um einen Rückblick im Sinne einer reflektierenden Neuschöpfung handelt, passt in das Konzept. Mit dem «Neuen» taten sich die Nazis ohnehin schwer; das Neue wurde meist gleichgesetzt mit «Abkehr von der Tradition». Einerseits war das Neue gefährlich, denn es schien revolutionär, andererseits befürchtete man, im Ausland als unfortschrittlich zu gelten. Liess sich also der Begriff selbst in einer wohlwollenden Kritik einmal nicht vermeiden, so wurde er mit Hilfe einer Floskel positiv konnotiert und daher abgeschwächt.

Sutermeister begründet heute seine Abneigung gegen Atonalität folgendermassen:[10]

«Es gibt zwei Arten von Komponisten: Ästheten und Analytiker. Ich bin ein Ästhet.»

Das Sujet von Romeo und Julia ist sicherlich nicht von politischer Brisanz. Problematisch ist dabei in erster Linie die musikalische Verherrlichung des Todes, zu dem Menschen aus Liebe oder Treue bereit sind. Parallelen zum Zeitgeschehen liegen auf der Hand.

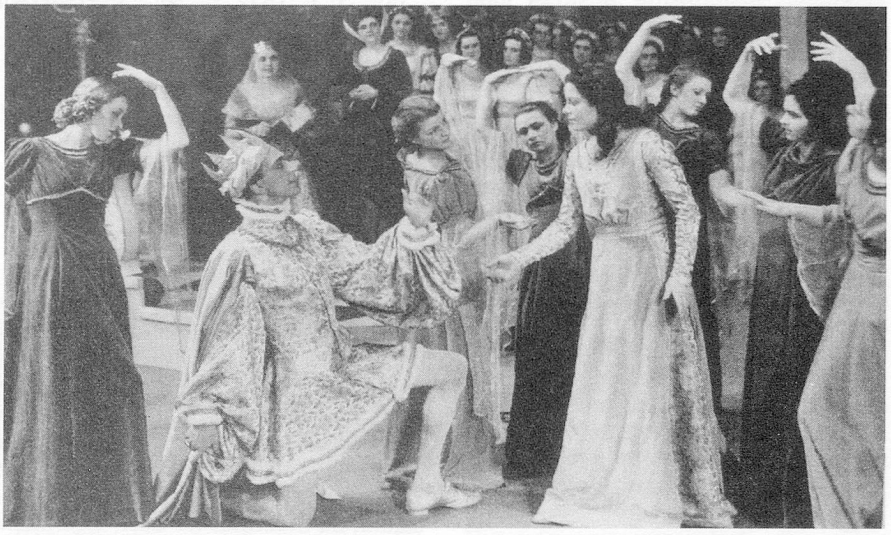
Weder dramatisiertes Parteiprogramm ...

Im Hinblick auf das zweite Erfolgswerk, die Oper «Die Zauberinsel» nach Shakespeares «Der Sturm», gibt es weitere interessante Aspekte. Bei diesem ebenfalls von Sutermeister selbst verfassten Libretto stellt die im Zentrum des Werkes stehende Aussöhnung zweier verfeindeter Parteien ein ideologisches Problem dar. Um einer Diskussion desselben zu entgehen, beschränken sich die Rezensenten auf die blosse Aneinanderreihung von nichtssagenden Floskeln, die wechselhaften oder nicht genau definierten Inhalts sind. In diesem Zusammenhang taucht wieder der von Goebbels verwendete Begriff der «stählernen Romantik» auf: *«... Ein Musiker wie er [Sutermeister] scheut die handfeste Theaterwirkung, in jeder Äusserung der Stimme und des Orchesters ein Mensch dieser Zeit, aber durchaus ein Romantiker des 20. Jahrhunderts, der aus dem kräftig pulsenden Leben unserer Tage neue Klänge hervorzieht und so der Musikbühne eine neue ‹stählerne› Romantik erschliesst und dienstbar macht»*[11].

An dem Begriff «stählerne Romantik» wird deutlich, wie inhaltsleer und gleichzeitig ideologieträchtig die nationalsozialistische Terminologie sein konnte: ein Begriff, der etwas Militärisches und eine ästhetische Kategorie scheinbar in sich vereinigt, ohne jedoch eine wirkliche Synthese herbeiführen zu können; ein Widerspruch per se, der nur zwei an sich völlig separate Assoziationsketten gleichzeitig freisetzt, ohne dabei an etwas Konkretes gebunden zu sein. Auf diese Weise funktionieren nahezu alle oben erwähnten Termini in Hinblick auf ihr Objekt: Sie können mangels genauer Definition die verschiedensten Assoziationen freisetzen. Deshalb auch war eine nationalsozialistische Opernschule unmöglich: sie hätte aufgrund der ihr immanenten Widersprüche nicht formuliert werden können.

Um in der Willkür eines derartigen Kulturbetriebes nicht unterzugehen, musste man zunächst einmal die Kritiker günstig stimmen. Den einzigen Anhaltspunkt, wie dabei vorzugehen sei, bot Goebbels Forderung nach Vermittlung des nationalsozialistischen Geistes. Gottfried Müller scheiterte an der Subtilität, die eben gerade über ein «dramatisiertes Parteiprogramm» hinausging. Dass dieses «mehr» in Wirklichkeit ein «weniger» bedeutete, ein «weniger» an plakativen Titeln oder Widmungen, hatte Müller nicht durchschaut. Als Komponist absoluter Musik hatte er es allerdings auch schwer bei der Vermittlung irgendwelcher hehrer Ideen auf rein musikalischer Ebene.

Sutermeisters Erfolge als Opernkomponist sprechen für sein Talent als Taktiker, doch die Musik ist auch bei ihm nicht sonderlich gehaltvoll; beim Klavierkonzert von 1942/43 konstatierte Willi Schuh[12] *«eine Neigung zum Trivialen»*. Der Kontext der Uraufführung, Müllers «Führerworte», war auch kaum zufällig, selbst wenn Sutermeister sich heute darüber empört und behauptet, er habe keinen Einfluss auf die Programmgestaltung gehabt.



Gino Neppach als Paris und Maria Cebotari bei der Uraufführung von «Romeo und Julia» in Dresden, April 1940

... noch neutrale Gesinnung

Ein Indiz für Sutermeisters nicht «rein neutrale» Gesinnung ist die Annahme des Auftrages der Deutschen Staatsoper Berlin, eine Niobe-Oper zu schreiben. Dieses Monodram in zwei Akten für Sopran, Knabenchor, gemischten Chor, Ballett und Orchester mit einem Text von seinem Bruder Peter ist nicht nur ideologisch gefärbt, sondern fungiert eindeutig als Kriegspropaganda. Das antike Sujet bleibt weitestgehend unangetastet, es werden jedoch Sonnenkulte und Tanzszenen eingefügt. Die Intention des Werkes liegt auf der Hand: Mütter gefallener «Kriegshelden» sollten deren Tod als unabwendbares Schicksal akzeptieren und stumm trauern. Zur

«Romeo und Julia», 1. Akt, 2. Bild, 9. Szene

Uraufführung in Berlin kam es nicht mehr; umso erstaunlicher, dass diese schliesslich 1946 in Zürich stattfand und begeistert aufgenommen wurde! Heute sagt Sutermeister: *«Ich habe nicht für die Nazis komponiert, sondern ich wollte dem deutschen Volk Licht und Liebe bringen!»*[13]. Nur zieht er sich damit nicht sonderlich elegant aus der Affäre, denn in genau diesem Statement liegt die ganze Doppelmoral jener Zeit. Im Gegensatz zu seiner These, die Aussage eines Künstlers ströme unbewusst aus dessen Innern, hat Sutermeister wohl kaum nur unwissentlich gehandelt. *«Meine Musik ist eigentlich immer Bekenntnismusik; ein Künstler will manifestieren und gleichzeitig kommunizieren. Musik ist eine Art von Therapie, der Komponist fungiert als Therapeut.»*[14] Diese Äusserung erstaunt, da Sutermeister doch eigentlich keine Verantwortung für die Rezeption seines Schaffens tragen möchte.

Seine angebliche Realitätsferne steht auch im Widerspruch zur Tatsache, dass ihm seine Reisen nach Deutschland nur unter der Bedingung genehmigt wurden, dass er seine Beobachtungen dort der Schweizer Kommandatur meldete. Auch die Möglichkeiten von Opernmusik, interpretierend in den Text oder das Geschehen einzugreifen, waren ihm bekannt: *«Es fällt einem schaffenden Musiker nicht leicht, die Frage nach der modernen Oper zu stellen. Denn bei keiner andern Kunstgattung spielt die unbewusste Einstellung, das nicht verstandesmässige Erfühlen eines Problems eine so ausschliessliche Rolle wie eben bei der Formung eines musikdramatischen Werkes, und zwar deshalb, weil der Opernkomponist, ganz im Gegensatz zum Schauspieldichter, die unterbewussten, gefühlsmässigen Beziehungen der darzustellenden Personen aufzeigen muss, – der singende Mensch gehorcht ganz anderen Mächten und Gesetzen als der redende Mensch.»*[15] Er hätte also durchaus die Möglichkeit gehabt, einen Text mittels der Musik ad absurdum zu führen.

An anderer Stelle schreibt er: *«Unsere Existenzberechtigung* [die der Komponisten] *beruht allein in der liebenden Sorge um den Mitmenschen, dem wir uns helfend mitzuteilen haben»*[16]. Es ist eine kuriose Art von Hilfeleistung, den Opfern eines totalitären Systems zu suggerieren, dass selbiges als unabwendbares Schicksal zu akzeptieren sei. Sutermeister ist paradigmatisch für einen Künstlertypus, dem es weniger um die Musik als um seinen eigenen Erfolg geht. Musik unter so extremen Bedingungen, wie sie in Deutschland zwischen 1933 und 1945 herrschten, nur unter dem Aspekt der Anerkennung zu schreiben, verleugnet den Anspruch von Kunst im weitesten Sinne und kann letztlich nur als politischer Akt verstanden werden.

Antje Müller

[1] Carl Dahlhaus, «Politische Implikationen der Operndramaturgie» in: *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, München 1989 (Der Begriff wird hier nicht auf die Dramaturgie, sondern auf die Musik bezogen, deren Metaphysik nicht unangetastet bleibt, sobald sie funktionalisiert wird.)

[2] Von 1958–80 war Sutermeister Präsident der Schweizerischen Urheberrechtsgesellschaft Mechanlizenz, 1963-75 leitete er eine Klasse für Freie Komposition an der Hochschule für Musik in Hannover, 1962 erhielt er den Preis der Société des auteurs et compositeurs dramatiques, 1965 den Opernpreis der Stadt Salzburg und 1967 den Preis des Schweizerischen Tonkünstlervereins. 1977 wurde er von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München zum korrespondierenden Mitglied gewählt, 1979 erhielt er den Auftrag zu einem Werk in memoriam Ernest Ansermet, der «Consolatio philosophiae», und 1980 wurde ihm vom Schweizerischen Bundesrat sogar der Fendt-Binet-Preis «in Anerkennung der weltweiten Ausstrahlung seines Lebenswerks» verliehen.

[3] Heinrich Sutermeister in einem Gespräch mit der Autorin im Frühjahr 1990

[4] Ebda.

[5] Goebbels: *Reden*. Zit. nach Heister/Klein (Hg.), *«Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland»* Frankfurt/M. 1984, S. 147

[6] Petzold über die Uraufführung in: AMZ Nr. 16, 19.4.1940, S. 123

[7] In einem Gespräch mit der Autorin im Frühjahr 1990

[8] Ernst Krause über die Uraufführung von «Romeo und Julia» in: ZfM Nr. 5, Mai 1940, S. 293/94

[9] K.H. David in: SMZ Nr. 11, 1. November 1940. Zwar war die SMZ kein NS-Medium, doch ist in diesem Satz genau das auf den Punkt gebracht, was in fast allen deutschen Kritiken der Zeit vorhanden ist.

[10] Siehe Anm. 3

[11] Ernst Krause über die Uraufführung der «Zauberinsel» in: AMZ Nr. 24, November 1942

[12] in: *Schweizer Musik der Gegenwart*, Zürich 1948, S. 249. (Die Besprechung des Klavierkonzertes wurde 1944 verfasst)

[13] Siehe Anm. 3

[14] Ebda.

[15] Heinrich Sutermeister: «Wege und Ziele der modernen Oper» in: Journal des Arts, Zürich, September 1945

[16] Heinrich Sutermeister: «Brief an einen jungen Komponisten» in: Dino Larese, *Heinrich Sutermeister*, Amriswil 1972