

Robert Suter – der skeptische Optimist

Robert Suter –
un sceptique optimiste

Robert Suter – der skeptische Optimist

Wiewohl während langer Jahre als Theorie- und Kompositionslehrer an der Musikakademie Basel tätig, gehört Robert Suter nicht zu den Komponisten, die ihr Schaffen auf theoretischen Prämissen aufbauen. Er, der gerne auch Jazz spielt, lässt sich nicht einer bestimmten Schule oder Richtung zuordnen, sondern hat immer versucht, Anregungen von verschiedenster Seite in seine Arbeit einfließen zu lassen. So hat er einen «Personalstil» entwickelt, der auf Verständlichkeit, Wechselspiel von Kognitivem und Affektivem, Beherrschung des Handwerks und Methodenfreiheit zielt und dessen Einheit in der grossen Bandbreite und Vielgestaltigkeit wurzelt. Robert Suter konnte am vergangenen 30. Januar seinen 75. Geburtstag feiern.

Robert Suter – un sceptique optimiste

Bien qu'il ait enseigné longtemps la théorie et la composition à l'Académie de musique de Bâle, Robert Suter ne fait pas partie des compositeurs qui élaborent leur œuvre à partir de prémisses théoriques. Amateur aussi de jazz, il ne se laisse pas ranger dans telle ou telle catégorie, mais essaie toujours d'intégrer les impulsions les plus diverses dans son travail. C'est ainsi qu'il a mis au point un style personnel qui vise la compréhensibilité, l'équilibre de l'intellect et du cœur, la maîtrise du métier et la liberté de méthode, et dont l'unité réside dans son ampleur et sa versatilité. Robert Suter a fêté le 30 janvier 1994 son 75e anniversaire.

Von Toni Haefeli

In unserem Jahrhundert gibt es – auf ein Persönlichkeitsmerkmal verkürzend und pointiert gesagt – zwei Arten von Komponisten und Komponistinnen. Die einen begleiten ihre Werke mit langen, ausdeutenden, überfrachteten, kryptischen Kommentaren; die anderen sprechen nicht gern über ihre Werke, und wenn sie es dennoch machen (müssen), beschränken sie sich rigid auf musikalische, von jedem Hörenden nachvollziehbare Sachverhalte. Robert Suter gehört zur zweiten Gruppe. Wenn er über sein musikalisches Denken, sein Komponieren und seine Schöpfungen schreibt, beflissigt er sich höchster Prägnanz, Sachlichkeit und Kürze. Da ist kein Wort zuviel; jeder Satz erscheint wie gemeisselt, ist eine Frucht langer Überlegung, gedanklicher Klärung und grösstmöglicher Reduktion. Lassen wir ihn deshalb gleich selbst sprechen: «Ich habe mir die sogenannte Kompositionstechnik – d.h. das Vermögen, Musik in irgendwie gearteter Notation zu fixieren – weitgehend selbständig erworben, ohne mich je auf eine ganz bestimmte Technik festzulegen. Die Technik verstehe ich als weitgehend identisch mit Realisation der Vor- resp. Aufgabenstellung einer Komposition.» (1975) Damit schlägt, scheinbar paradox, unpersönliche Abstraktion in persönliches Be-

kenntnis um, d.h. Suter verrät in knappster Form bereits Wesentliches über sich: Er ist im Grunde genommen ein kompositorischer Autodidakt, bindet den musiksöpferischen Akt extrem an dessen schriftliche Umsetzung, richtet seine Ästhetik (wenigstens soweit sie sich nach aussen manifestiert) strikt auf Handwerk und klingendes Material aus, versteift sich dabei nicht auf eine Methode allein und verwendet – damit zusammenhängend – Technik variabel als ein Mittel zum Zweck (Schönberg sprach von einer Vorformung des Materials), um musikalische Ideen von Werk zu Werk, «von Fall zu Fall» (Suter) adäquat und optimal ausdrücken zu können.

Hören wir indes weiter auf Suters glasklare Definitionen: «Musik komponieren ist der Versuch, musikalische Denkvorgänge in eine für den Hörer möglichst fassliche Form zu bringen. Das zwingt zu einer gewissen Objektivierung dieser Denkvorgänge: als Präzisierung auf das Wesentliche – als Eliminierung des nur Privaten. Was am Schluss als sogenannte Handschrift eines Komponisten dasteht, ist der absolut persönliche Anteil am Gelingen, mit den sich hieraus ergebenden Problemen fertig geworden zu sein.» (1967) Musik ist für Suter demnach «eine Form des

Denkens und ohne dieses Denken gar nicht existent» (1967). Das ist ein Bekenntnis zu bester aufklärerischer Tradition: Kann nämlich überhaupt zwischen der Musik im Zeitalter der Aufklärung und der Aufklärung selbst ein Bezug hergestellt werden, dann vielleicht am ehesten in der Umschreibung des kompositorischen Aktes als eines *Denkens in Musik*. Das Nur-Private, die subjektive Zurschaustellung des Komponisten, soll dabei ebenso aus einem Werk ausgeschlossen werden wie spezifische Verfahrensweisen – das «Wie» des Komponierens (z.B. die Verwendung von Fibonaccizahlen und Goldenem Schnitt für die formale oder harmonische Organisation oder der Rückgriff auf nicht erkennbare Rhythmen und Gesten aus Werken anderer Komponisten) – Privatangelegenheit des Autors bleiben sollen. Die Forderung nach gedanklicher Disziplin schliesst nun allerdings weder den Wunsch aus, direkt von einem breiteren Publikum verstanden zu werden, noch die Lust des Komponisten am genuin-musikalischen Sich-Ausdrücken: Ohne Perspektive zur Hörerschaft (bei der er sich aber nie anbietet) und ohne einen unmittelbaren musikalischen Mitteilungsdrang würde Suter nicht komponieren. Die *Freiheit des Komponierens* ist für ihn deshalb komplex: «Sie kann nichts anderes sein als die Erfüllung des Postulates nach völliger Entfaltung des schöpferischen Geistes. Er schafft aber auch die Gesetze. Und diese Gesetze sind zugleich die selbstgewählten Grenzen dieser Freiheit. Und ohne die Aussicht auf menschliche Erfassbarkeit erschienen selbst diese Grenzen sinnlos.» (1968)

Dass Suter sich nicht breit über seine Werke auslassen will, hängt zunächst mit dem Widerspruch zusammen, dass einerseits das nonverbale, nicht eigentlich rational einzufangende Denken in Musik nicht mit dem rationalen Denken in Worten korrespondiert, wir aber der Begrifflichkeit der Wortsprache bedürfen, um die Kategorien musikalischen Denkens darstellen zu können. «Musikalische Vorstellungen lassen sich nun einmal nur sehr schwer beschreiben. Die Fixierung auf ein ganz konkretes Wort zerstört vielleicht schon alles. Wörter vermögen niemals das auszudrücken, was Töne vermögen. Töne aber sind «sinnlos», gemessen am rationalen Sinn von Wörtern. Man kann einzig die technischen Prozeduren beschreiben.» (1970) Indes geht es um dialektische Sachverhalte: «Je bewusster und konsequenter der rationale Denkvorgang vorangetrieben wird, desto mehr wächst in uns die Erkenntnis von der Irrationalität des musikalischen; und darin liegt wohl eine gewisse Chance, dieses grosse Mysterium Musik überhaupt erfassen zu können.» (1967) Es wäre also falsch, Suter nur aufs Objektive und Rationale einengen zu wollen. Obschon er selten davon spricht, liebt er an Musik das Kunstvolle und distanziert Abstrakte wie «das von Herzen kommende und unmittelbar

zu Herzen gehende, kurz: das Innige, wie auch das Elementare, Spontane» (1979) in gleichem Masse.

Frei von pathetischem Mitteilungsdrang

Suter scheut sich aber nicht zuletzt seines kompositionsästhetischen Credos wegen, sich ausschweifend über seine Musik zu äussern. Er geht nämlich davon aus, «dass Musik eine Tonsprache ist, deren Grammatik und Syntax in der völligen Autonomie eben dieser Sprache begründet liegt» (1967) oder, wie es Schönberg 1924 formulierte, «dass sich durch Töne etwas nur durch Töne Sagbares ausdrücken lässt». Aber vermögen Töne denn etwas auszudrücken? Suter kann mit diesem Paradox leben und spitzt es gar zu, wenn er – in scharfer Abgrenzung etwa von Strawinsky – für einmal mit der romantischen Kunstauffassung in der Überzeugung einig geht, dass Musik (und sie als einzige Kunst!) mehr aussagen könne, als Worte es vermögen. Zwar sei sie flüchtig in ihrer Erscheinung, aber tief in ihrer Wirkung, vor allem emotional, obwohl sie einem intellektuellen Akt entspringe. Das Paradox ist auch verantwortlich für seine Idiosynkrasie und tiefe Skepsis gegen missionarische Botschafts- und Weltverbesserungsmusik. «Ich bin ein vielleicht hoffnungslos altmodischer Mensch. Ich möchte eigentlich ausschliesslich der einzigartigen Fähigkeit von Musik vertrauen, nur und restlos das aussagen zu können, was in ihrer spezifischen Sprach- und Aussagefähigkeit drin steckt und was durch kein wie auch immer anders geartetes Mittel ausgesagt und mitgeteilt werden kann. Das trug mir von seiten mancher Leute, die

sich für besonders kompetent in der Wertbeurteilung von Musikstücken halten, den Vorwurf ein, ich sei ein Komponist ohne eigentliches Engagement. Dabei war ich doch gerade besonders darin bemüht, mein volles Engagement in die Musik selber zu investieren. Ich sprach zu meinen Schülern in gelegentlichen Anfällen einer mir eigenen spontanen Unmittelbarkeit, dass mit Beethoven der «schlechte Geschmack» in die Musik Eingang gefunden hätte. Nun war Beethoven ja alles andere als ein schlechter Komponist. Aber mit ihm kam der grosse Gesinnungsethiker in die Musik, der missionarische Vermittler seines Bekenntniswillens, der «feierliche Kerl», das grosse Pathos. Sofern das eine Frage der Ernsthaftigkeit allen künstlerischen Wollens sein sollte, empfehle ich einen Blick zurück zu Mozart, ja auch zu Schubert zu werfen. Beide sind in ihrer Musik vielleicht die ernstesten, die es jemals gab, trotz der scheinbaren Eingänglichkeit ihrer Sprache. Aber sie sind frei von pathetischem Mitteilungsdrang, frei von jeglicher Sentimentalität des Ausdrucks.» (1991)

Seine Ambivalenz hat Suter damit gleich selbst angetönt. Einerseits sind ihm Beethovens Botschaften zu deutlich formuliert – Vorbilder sind für ihn Haydn, «der Kant der Musik» (Gülke), das «Wunder» Mozart und Schubert, dessen in Enigmatis aufgelöstes Engagement ihn zutiefst berührt –, andererseits greift er in seiner bedeutenden *Marcia funebre* auf den Trauermarsch aus der *Eroica* gerade wegen dessen semantischer und gestischer Unwechselbarkeit zurück! Oder Mahlers Musik, für ihn «Fertigmachermusik»,

Robert Suter, geboren am 30. Januar 1919 in St. Gallen, komponierte schon in seiner Jugend, und sein Entschluss, Musik zum Beruf zu machen, stand früh fest. Deshalb studierte er, nach dem ersten Klavierunterricht und den Gymnasialjahren in seiner Heimatstadt, am Konservatorium (Musikhochschule) der Musik-Akademie Basel ab 1937 zunächst bei Paul Baumgartner Klavier und bildete sich dann bei Walter Müller von Kulm und Ernst Mohr zum Musiktheorielehrer aus (Diplom 1943). Nachdem er 1939–45 viele hundert Tage Militärdienst hatte leisten müssen, arbeitete er 1945–50 als Theorielehrer am Konservatorium Bern. 1950 kehrte er, nun als Pädagoge, an die Musik-Akademie Basel zurück und unterrichtete hier bis 1955 an der Musikschule und 1955–84, bis zu seiner Pensionierung, am Konservatorium Komposition, Kontrapunkt, Harmonielehre, Analyse und Improvisation.

Als Komponist war Suter weitgehend Autodidakt, auch wenn er einige Stunden und Kurse unmittelbar nach seinem Theorielehrerstudium beim Busonischüler Walther Geiser und in den 50er Jahren, im Alter von immerhin 37 Jahren, bei Wladimir Vogel nahm. Anlässlich der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik besuchte er Kurse von Wolfgang Fortner und Ernst Krenek. Komponieren und Unterrichten standen für Suter immer in enger Wechselbeziehung zueinander, und gerne sagt er mit Arnold Schönbergs Worten, dass «ich beides von meinen Schülern gelernt habe». Sein Schaffen ist breit gefächert und umfasst praktisch alle Gattungen. Er erhielt zahlreiche Aufträge und mehrere Preise, darunter 1977 den Komponistenpreis des Schweizerischen Tonkünstlervereins als für ihn bedeutendste Ehrung.

Robert Suter war 1954–64 Präsident der Ortsgruppe Basel der IGNM. Während mehrerer Jahre war er zudem nebenamtlich für das Studio Basel von Radio DRS II tätig. Er betätigte sich lange als Jazzpianist (New Orleans-Stil) und begleitete auch in Kabarett- und Theateraufführungen. Noch heute improvisiert Suter gerne auf dem Klavier die Musik zu Stummfilmprojektionen.

lehnt er ab und ist doch im Innersten von ihr getroffen; einen Einfluss Mahlers auf seine *Trois Nocturnes* stellt er deshalb keineswegs in Abrede. Er hat noch nie geleugnet, dass sich auch in seinen Kompositionen Persönliches abfärbt, sondern findet das im Gegenteil selbstverständlich und notwendig. Nur ist es komplex vermittelt, und deshalb sollten die Autoren nicht darüber reden, sich nicht in exhibitionistischer Innerlichkeit suhlen und keiner oberflächlichen Hermeneutik Auftrieb geben. Hörerinnen und Hörer dürfen sich natürlich durchaus programmatische Vorstellungen zu einem Werk machen, aber diese sollten nicht von Erläuterungen des Urhebers gesteuert werden. Das geht bei Suter gar soweit, dass die Titel seiner Werke mehrheitlich möglichst sachlich gehalten sind, denn «präventöse Titel sind meist suspekt» (1973).

Ambivalenzen gehören zu einem Menschen, dessen Denken und Musikauffassung undogmatisch und dialektisch sind. So vereinigt Robert Suter in sich auch ein früh ausgeprägtes fröhliches und optimistisches Naturell mit tiefer Skepsis. Seine verletzlischen Seiten verbirgt er hinter Witz, Polemik, Ironie und Selbstironie, die er aber ausserdem gegen Sturheit und verbissenen Ernst setzt. Macht und Herrschaft von Menschen über Menschen verabscheut er ebenso wie blindes Fortschrittsdenken und monokausal-manichäische Erklärungsmuster. Er ist politisch wach und kritisch, nimmt als humanistischer Sozialist Anteil an den Menschen und am Weltgeschehen, ohne es indes jedem auf die Nase zu binden. Seine Skepsis lässt ihn nicht an direkte gesellschaftsverändernde Auswirkungen von Kompositionen glauben; indem er aber gegen den Missbrauch von Musik als Propaganda- und Manipulationsmittel kämpft und ebenso beharrlich wie zuversichtlich auf die Autonomie von ernstzunehmender Musik pocht und vertraut und mit seinem Werk mithilft, die Erlebnisfähigkeit und Sensibilität der Menschen zu erweitern und zu verfeinern, setzt er der Musik doch einen aussermusikalischen Auftrag, nämlich «den Menschen zum Menschen zu erziehen» (1973), und trägt ein Mosaiksteinchen zu dessen Erfüllung bei. (Damit vertritt er, ohne es vielleicht zu wissen, die gleiche Position wie der wichtige Pädagoge Heinrich Roth, nach dem «Erziehen heisst, einen Menschen seiner Bestimmung als Mensch zuzuführen» – 1971.)

Programmatische Aussagen

Manchmal «versties» Suter freilich auch unmittelbar gegen das sich selbst auferlegte Bilderverbot, denn sein kompositorisches Œuvre ist nicht so frei von offensichtlicher programmatischer Aussage, wie er mit seinem *ceterum censeo* zu behaupten scheint. Drei seiner wichtigsten Werke sind Belege dafür: *Die Ballade von des Cortez Leuten* (1960), bis zu diesem Zeitpunkt wohl seine zentralste Komposition, greift auf einen Text Brechts zurück, der politisch zwar nicht konkret fassbar ist, jedoch in ei-

nem weit gefassten Sinne zu einem verantwortungsvollen Umgang mit der Natur rät und gerade in der distanzier-ten Vertonung Suters (dessen Skepsis gegenüber einem unreflektierten Fortschrittsglauben eben erwähnt wurde) heute seine volle Aktualität entfalten kann. Es ist übrigens kein Zufall, dass Suter ausschliesslich den jungen Brecht der *Hauspostille* (1919–26) zitiert (neben der *Ballade in «...Aber auch lobet den Himmel»*, 1976; *Marcia funebre*, 1981, und «*Lasst Euch nicht verführen!*», 1992 – allesamt «programmatisch»!), da er zu dessen damaligem provokativem, kritischem, undogmatischem, gar chaotischem Wesen – sozusagen Brechts frei-atonale Phase – eine grosse Seelenverwandtschaft spürt.



Trois Nocturnes (1969) trägt eine Dunkel-Hell-Dualität mit faszinierender Instrumentation aus (erstaunlich die zunehmende Bedeutung des Schlagzeugs in Suters Schaffen seit Ende der sechziger Jahre), und der «quasi ins ausweglos Stockende geratene Abschluss» des *Streichquartetts Nr. 2* (1988) kann ebenfalls ohne weiteres programmatisch gedeutet werden. Im *Abwesenden Gott* (1978) ergibt sich die Absicht bereits aus dem Untertitel: «ein (An-) Klagegesang nach Texten von Paul Celan und Carl Amery», und zum Mittelsatz des *Capriccio* (1991), einem ausgeschrieben kunstvollen «Blues» – als einer der wenigen Inkorporationen von Jazzstücken in Kompositionen des aktiv Jazz spielenden Suter – schreibt dieser selbst, dass er «sich sehr bewusst für eine Art der Reverenz gegenüber der Musik der Schwarzen Amerikas» entschlossen habe, «als deren unmittelbarer Ausdruck von affektiver Individualität sie ein so einzigartig reiches Spektrum aufweist: Empfindsamkeit, Verlangen, Auflehnung, Resignation und Trauer. Fast schon ein Stück Programm-Musik...» Eine dialektisch-ironische Volte aber schlägt Suter mit seinem Orchesterwerk *L'art pour l'art* (1979),

in dem er die Botschaft verpackt, als Komponist keine Botschaft haben zu müssen, und den Appell an die Rezipienten wiederholt, nicht immer sofort zu fragen, was uns der Künstler wohl mit seiner Schöpfung sagen will, sondern «das Kunstwerk erst einmal als es selbst zu betrachten und die eigene Fragestellung aus den Kriterien des Kunstwerks zu formulieren» (Rihm).

Suter sieht und verkörpert also nie nur das eine oder das andere, auch wenn es seine schriftlichen Äusserungen manchmal suggerieren, sondern lebt, denkt und schafft in Wechselbeziehungen. Nicht untypisch für einen Autodidakten bewahrte sich Suter kompositorisch stets eine unabhängige Haltung und gehörte weder einer Schule an noch begründete er eine eigene. Nur-Modischem und -Zeitbedingtem war er immer abhold: «Das krampfhaft Bemühen, originell zu sein, fälschlicherweise als Versuch unternommen, etwas zu machen, was noch kein anderer getan hat, ist gewiss kein Zeichen schöpferischer Potenz. Sich mit der Tradition zu messen, gegebenenfalls in stetigem Neuansatz kritisch mit ihr sich auseinanderzusetzen, erfordert mehr künstlerischen Mut, als das «Vordranseinwollen». Und was, bitte, ist ‚vorne‘?» Auf diese Frage hat Karl Kraus eine Antwort gegeben, die auch für Suter gelten könnte: «Echte Avantgarde ist nichts anderes als der mutige Rückschritt zur Vernunft.» Suter versteht sich aber nicht nur als Komponist, sondern ebenso als praktizierender Musiker, und für ihn sind wie in früheren Zeiten Theorie und Praxis, Handwerk und Imagination, Tradition und Innovation, Komposition, Wiedergabe und Lehre, genaue schriftliche Fixierung und Improvisation, artifizielle Musik, Jazz (selbst eine permanente Interaktion zwischen Modell und Erneuerung) und Gebrauchsmusik nicht unversöhnlich getrennt, sondern in gegenseitig befruchtender Koexistenz vereint.

Musikstil der Freiheit und Dichte der Faktur

Der Undogmatische, der auch keiner Kirche oder Partei angehört, kennt die «Furcht vor der Freiheit» (Fromm) nicht, und dazu mag sein musikalisches Schlüsselerlebnis beigetragen haben: Von St. Gallen her nur mit der Musik von der Wiener Klassik bis Schoeck vertraut (der damals in Suters Heimatstadt wirkte und dessen Werke dem Knaben modern vorkamen) und sie in seinen Jugendkompositionen nachahmend, hörte Suter 1937 in seinem ersten Studienjahr in Basel Schönbergs *Pierrot lunaire*: «Der Eindruck dieses Werkes auf mich war damals ein ungeheurer. Er eröffnete mir nicht nur, fast schlagartig, den Zugang zu einer mir bis dahin sozusagen unbekannt gebliebenen Ausdrucksweise der musikalischen Sprache, sondern das Interesse an neuen musiksprachlichen Möglichkeiten ganz allgemein. Schönberg und die sogenannte neue Wiener Schule wurden für meine eigenen kompositori-

schen Versuche begleitend, so wie in viel späteren Jahren meine sukzessive Loslösung dann bedeutungsvoll gewesen ist.» (1979) Der «Musikstil der Freiheit», wie Alois Hába die freie Atonalität nannte, sollte jedoch nicht nur das Schaffen Suters prägen, sondern wesentlich dessen unabhängige Haltung insgesamt ausformen. Obwohl die Neue Musik ihr Freiheitspotential schon bald – und lange vor Suters ersten gültigen Kompositionen – verspielt hatte, war er selbst nie bereit, Sklave eines Systems zu werden, sich irgendwelchen starren Ordnungskriterien zu unterwerfen und auf eine Musik unregelmittelter Erfahrung zu verzichten. (Dass er hier und auch in anderen Punkten der Ästhetik Adornos recht nahekommt, hat meines Wissens noch niemand festgehalten.) Suters erstes wichtiges Werk, das *Musikalische Tagebuch Nr. 1* für Singstimme und 7 Instrumentalisten (Hugo von Hofmannsthal und Georg Trakl, 1946), ist materialmässig (neoklassische Periodik und Tonalität) zwar noch eher traditionell gehalten, zeigt aber ideell den Schönbergischen Einfluss (Motivik, kontrastreiche Instrumentation und Verwendung des «Sprechgesangs») deutlich. Darüber hinaus zeigt es bereits Suters lyrische Qualitäten, seine damalige Vorliebe für suitenartige Formen und die Ausrichtung der ersten Schaffensphase auf Kammermusik. Anregun-

gen bekam er später auch von der Musik Bergs, Weberns, Bártoks und Strawinskys. Schon im *Streichquartett Nr. 1* (1952) verwendet er reiche Kontrapunktik – nie als Selbstzweck, sondern aus den Erfordernissen des Tonsatzes und als Ausdrucksmittel (schön auch in der Brecht-Ballade). Danach suchte er zunehmend nach einer individuellen Materialordnung und begann mit charakteristischen Intervallen zu arbeiten. Wladimir Vogel regte ihn nicht nur an, über sein Selbstverständnis als Komponist nachzudenken, sondern erreichte mit der Unterweisung in der Zwölftonmethode vor allem, dass Suters zuerst intuitiver Umgang mit solchen Intervallkonstellationen bewusster und rigider wurde, ohne dass er, wie erwähnt, je zum prinzipiellen «Zwölftöner» oder gar «Seriellen» geworden wäre. Nachgeprüft werden kann dies in der *Heiligen Leier* (altgriechische Fragmente, 1960) und der Brecht-Ballade, einem Werk, das der Zwölftontechnik stark verpflichtet ist, aber auch in der Neufassung des *Musikalischen Tagebuchs Nr. 1* (1960), wo die ursprünglich noch etwas lockere Aneinanderreihung der Sätze durch motivische Durchdringung zu satzübergreifender Kohärenz verwandelt ist. Intervallkerne prägen seither fast alle Werke Suters; sie bestimmen die horizontale und vertikale Struktur einer Komposition und lassen doch

genug Freiraum für spontane Eingriffe des Autors. Permanente Dissonierung verwirft er als zu eintönig und zu zwanghaft; er will eine Synthese von Atonalem und Tonalem. Insgesamt perfektionierte Suter nach dem Unterricht bei Vogel «seine» freie Atonalität und unterzog seine Tonsprache einer «Entthematisierung und -quadrisierung». Jacques Wildberger hat 1967 Robert Suter die Bezeichnung «Schweizer Komponist» verliehen und wollte das als Auszeichnung verstanden wissen, «weil seine reservierte Haltung den Phänomenen der heutigen menschlichen Existenz gegenüber nicht nur fremden Belangen, sondern auch den eigenen gilt. Charakteristisch für Suter ist – sit venia verbo – ein existentielles Misstrauen.» «Schweizerisch» meint hier die Negation der landläufigen Konnotationen des «(Gut)Schweizerischen» von patriotisch, bieder, selbstzufrieden und -genügsam bis borniert und steht vielmehr für eine geradezu unschweizerisch-universelle Vision «einer uns angeborenen gesunden Skepsis». Wildberger belegt die von ihm behauptete Grundhaltung Suters anhand einer subtilen Analyse der ersten Takte aus der Brecht-Ballade (siehe *Beispiel*) und kommt zum Ergebnis: «Das erste und wichtigste ist der Konflikt zwischen einem zupackendem Temperament und dem jäh und unvermutet auftretenden Zweifel; eine spannungsgeladene Verhaltenheit, die nichts mit beschaulicher Ruhe zu tun hat. Das zweite ist eine Vorliebe für kleine Intervalle. Das ergibt oft ein Beharren auf einem Ton, ein prüfendes, fast grüblerisches Umkreisen eines Zentrums – Skepsis gegenüber dem Vorgegebenen! Drittens fällt die ausserordentliche Dichte der intervallischen Bezüge in der musikalischen Faktur auf.» Später schreibt er noch von Suters «kritischer Wachsamkeit der musikalischen Sprache und unermüdlicher Aufgeschlossenheit ihren Wandlungen gegenüber» und fasst zusammen: «So ist nun ein Katalog von Eigenschaften zustande gekommen, die man, ohne zu erröten, als schweizerisch im besten und verpflichtenden Sinn des Wortes bezeichnen darf.» Schliessen wir, um Suters Weite zu spiegeln, mit einem unschweizerisch-intimen Kontrapunkt, mit einem am Anfang dieses Porträts wohl nicht vermuteten persönlichen Bekenntnis Suters: «Musik lässt sich nicht wirklich erklären, sie ist und bleibt – ich meine das bitte ganz schlicht: ein Wunder. Ein Wunder innerhalb der Fähigkeiten des menschlichen Geistes. Warum ein Mensch fähig ist, Musik zu erfinden, und warum dann der andere Mensch die Fähigkeit hat, durch diese erfundene Musik angesprochen zu sein, durch sie auf die vielfältigste Art berührt zu werden, vom Zustand höchster Beseligung bis zur schwersten Erschütterung, vom fassungslosen Staunen bis zum scheinbaren Verstehen, dies alles lässt sich nicht erklären, es bleibt ein Rätsel.» (1966)

Toni Haefeli