



FREIHEIT UND GLÜCK EINER EIGENEN SPRACHE (1)

Der Komponist Meinrad Schütter

Von Michael Eidenbenz

Die erste Komposition kam aus Trotz zustande. Zur disziplinarischen Bändigung des jungen ungestümen Temperaments hatten Schulleitung und Elternhaus den Schüler an ein frommes dreitägiges Exerzitium geschickt, das von wandernden Priester im bündnerischen Zizers angeboten worden war. Essen war gratis, Schweigen war Pflicht. Und natürlich waren endlose Predigten anzuhören, die hauptsächlich vom Teufel handelten. Irgendwann platzte dem bereits fortgeschrittenen Lehramtsschüler ob des erbärmlichen Niveaus der Kragen, er ging auf sein Zimmer und machte sich an die Vertonung eines Gedichts von Gottfried Keller. Ins Werkverzeichnis wurde dieses Lied nicht aufgenommen, aber es war der erste Versuch in einer Gattung, die ihn ein Leben lang beschäftigen sollte. Ein langes Leben lang: Jener Frühversuch muss irgendwann in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts erfolgt sein, heute ist Meinrad Schütter 93jährig, lebt bei bester Gesundheit in Küsnacht am Zürichsee und kann auf ein Schaffen zurück blicken, das die ganze Bandbreite von der Oper über Orchester-, Kammermusik und Konzerte, Solostücke, Werke für Klavier und Orgel, Chorwerke (darunter diverse Männerchöre) und besonders Lieder mit Klavier-, Ensemble- oder Orchesterbegleitung umfasst und dabei durchaus noch nicht end-gültig abgeschlossen sein dürfte. Es ist ein Werk, das im Stillen gewachsen ist, das lange Zeit Beachtung nur von wenigen, dafür umso faszinierteren Bewunderern fand, das aber in den letzten Jahren zusehends öfter auf Konzertprogrammen im In- und Ausland auftaucht. Die Begegnung mit Meinrad Schütter wird zu einer Begegnung mit einem vergangenen Jahrhundert – und mit einem Menschen, der in seiner charakteristischen Geschlossenheit, seiner teilnehmenden Offenheit und seiner zutiefst aufrichtigen künstlerischen Integrität grossen Respekt weckt.

VOR DER TÜRE

Ein langes Leben hat eine lange Biographie, ein grosses Schaffen hat starke Wurzeln. Die Priester, die Kirchen im ältesten Schweizer Bischofssitz, das Orgelspiel und die zahllosen Messen, der Unterricht in der von Nonnen geführten bischöflichen Hofschule Chur, der Katholizismus in einer Gegend, die seit dem 30jährigen Krieg religiöse Spannungen kannte, seit jener Zeit also, als Graubünden mit dem Veltlin am umkämpften Verbindungsweg zwischen Wien und Madrid lag, als in den Bündner Bergen Weltgeschichte sich ereignete (die Meinrad Schütter schon seit der Schulzeit fasziniert hatte), die Einbindung in ein religiöses Schulsystem, das die musikalischen Talente des Schülers förderte und gleichzeitig vereinnahmte, die Reibereien, die der Eigensinn des jungen Schütter auslöste, schliesslich die Öffnung, der Ausblick, die geistige Erweiterung durch aufgeklärte Lyrik und musikalische Moderne – : Solche frühe Erfahrungen prägen. Ein Leben lang.

Antoine Cherbuliez, damals Lehrer in Chur, hatte Schütters Begabung früh erkannt, hatte ihm Privatunterricht zukommen lassen und ihm auch für ein Berufsstudium empfohlen. Zwar verlief die Trennung vom Lehrer nicht ohne Spannungen, doch Zürich lockte nun mal mit musikalischen Erlebnissen. Früh schon war Schütter in die Zürcher Tonhalle gereist, wenn dort Schoeck, Honegger oder Hindemith gespielt wurde. Dann nach dem Konzert zurück mit dem letzten Wiener Express bis Sargans, den Weg bis Chur legte er mit dem Velo zurück. «Eine heroische Zeit», sagt Schütter heute.

Das Studium am Zürcher Konservatorium wurde dann auch tatsächlich begonnen. Kurz vor dem Abschluss aber starb der Vater, dessen Geschäft ging Konkurs, ein kleines Erbe im Voralberg musste wegen zusehends grösseren politischen Spannungen unter dem Wert verkauft werden – die finanzielle Situation führte zum Studienabbruch. Geblieben waren Schulden fürs Schulgeld, die sich der damalige Konservatoriumsdirektor Carl Vogler vom jungen Schütter in Naturalien, durch einen Perserteppich (!), begleichen liess. Und es blieb das Gefühl, nicht wirklich ausgelernt zu haben, und damit verbunden wohl auch das Gefühl, den Zugang zu den massgeblichen Musikkreisen verbaut zu sehen. Wie Schütter nach Basel reiste, dort vor der Tür – denn für eine Eintrittskarte fehlte das Geld – der Uraufführung von Arthur Honeggers *Jeanne d'Arc au bûcher* lauschte und zuletzt von draussen durch den Türspalt die drei Herren Honegger, Claudel und Paul Sacher sich verneigen sah, mag diesen Zustand illustrieren. Dem Manko an Ausbildung begegnete er sein Leben lang mit intensiven autodidaktischen Studien – und mit einem Lernwillen, der ihn später immer wieder die Nähe grosser Vorbilder suchen liess: Als 40jähriger noch nutzte er Paul Hindemiths Anwesenheit in Zürich für einen nun systematischen und gründlichen vierjährigen Unterricht, der ihm, der er selber mit Zwölftonreihen zu experimentieren begann, neben vielem anderem die erleichternde Einsicht brachte, dass der vermeintlich unanfechtbare Neoklassizist den Methoden der zweiten Wiener Schule durchaus offen gegenüberstand. Die Distanz zur Musikergilde hingegen wollte er 1939 auf formellem Weg überwinden: durch ein Aufnahmegesuch an den Schweizerischen Tonkünstlerverein. Dessen Präsident war zu jener Zeit allerdings wiederum der in künstlerischen wie weltanschaulichen Fragen Schütter diametral entgegen stehende Konservatoriumsdirektor Carl Vogler, und seine Antwort auf das Gesuch liess wenig Hoffnung: «Geehrter Herr, Der Vorstand des Schweizerischen Tonkünstlervereins hat ganz kürz-lich die Bedingungen für den Eintritt ganz wesentlich erschwert. Ausser den musikalischen Werten, die Sie sich beimessen, fallen auch noch andere Dinge in Betracht, wie z.B. solche, die Ihr Studium am Konservatorium Zürich und besonders Ihr (sic) Weggang von demselben berühren. Ich lasse Ihnen durch das Sekretariat das Anmeldematerial zugehen, bekenne Ihnen aber ganz offen, dass ich so lange gegen Ihre Aufnahme Stellung nehmen werde, als das Konservatorium Zürich nicht in seinen finanziellen Ansprüchen an Sie restlos befriedigt ist (...)». Schütters Antwort ist verschollen, Voglers Replik jedoch zeigt den Ausgang der Debatte: «... für Ihren lebenswürdigen Brief (Datum fehlt!) danke ich Ihnen verbindlichst. Es ist für uns ausserordentlich wichtig, von Ihnen selbst den Beweis erhalten zu haben, dass wir gut daran taten, Sie nicht in den Verein aufzunehmen, denn auch der Anstand ist eine Eigenschaft, ohne die der Musiker kaum auszukommen vermag (...)» Soviel zum einstigen Umgang des Komponistenberufsstands in der Schweiz mit seinem Nachwuchs.

ROM – SAN BERNARDINO

Voglers erster Brief erreichte Schütter in Rom, der zweite trug die Adresse «Im Feld». Zwei Orte, die für das kompositorische Schaffen Folgen zeitigen sollten. Nach Rom hatten Schütter für ein knappes Jahr kurz vor Kriegsbeginn ein kleines Stipendium und Künstler-Freundschaften geführt. Zu letzteren gehörte auch die Bekanntschaft mit der rumänischen Sängerin Constanta Brancovici, deren inspirierender Einfluss diverse, oft an unerwarteten Stellen auftauchende osteuropäische Anklänge in Meinrad Schütters Schaffen erklärt. Rom bedeutete eine Erweiterung des Horizonts, Schütter lernte Luigi Dallapiccolas Formenlehre kennen und nahm gewichtige Werke in Angriff, darunter auch eine grosse *Messe* für Soli, Chor und Orgel. Die Verdüsterung des weltpolitischen Klimas, Mussolinis Überfall auf Albanien am Karfreitag 1939, die Unentschlossenheit von Papst Pius XII., dessen Wahl und Krönung Schütter miterlebt hatte –, dies alles regte den Komponisten zu einer neuerlichen Auseinandersetzung mit seinen katholischen Wurzeln an, zu einer Vertonung des unvertrauten

Messtextes, der ihm «wie ein bequemes Libretto» vorkam. Der Kontakt mit Menschen, die ihrer Bekenntnisse wegen verfolgt wurden, hatte auf bedrängende Weise anstachelnd gewirkt, die Einsicht, «dass eine Kirche unter diesem Druck nur bestehen kann, wenn sie zu einem urchristlichen Status zurückkehrt», motivierte zu einer Partitur, die den gregorianischen Choral als «Rückkehr» und als Basis einer expansiven Expressivität behandelt. Und als eine akzeptable Möglichkeit, ein «Credo» zu vertonen: Religiosität war Meinrad Schütter seit frühester Jugend selbstverständliches Umfeld. Sie war ihm zwar auch Anlass für heftige Auseinandersetzungen und Kritik, doch nie erwuchs daraus eine Bekenntnis-Krise existenzieller Art. Religiöse Erfahrung deckte sich mit künstlerischem Erleben: «Sie, die Musik, ist göttlich, apollinisch, birgt aufklärerische Werte in sich und bleibt allen Religionen verbunden, solange diese nicht plakativ werden... Meine barocke, überschwengliche Sinnlichkeit und Verteidigung der Kirche, das ist das Überlebenwollen – wie beim Theater... Religion heisst Verbundenheit. Kein Mensch kann ohne diese leben. Es besteht die berechtigte Frage, ob es Kunst ohne Staunen gibt. Das Staunen vor dem Unendlichen der Zeit und des Raums bleibt, und dadurch bleiben wir religiös.» Die Messe-Komposition war, nach bereits zahlreichen Liedern und einigen Instrumentalwerken Schütters bisher grösste Projekt, und mitten in der Arbeit verliess den Komponisten das Vertrauen, es bewältigen zu können. Fertiggestellt wurde sie erst nach dem Krieg, ihre erste vollständige und, Zeugen jenes Abends zufolge, ergreifende Aufführung erfuhr sie 1981 durch den Kammerchor Chur unter der Leitung von Lucius Juon. Der Krieg holte Meinrad Schütter zurück in die Schweiz. Als Hilfssoldat hatte er Aktivdienst zu leisten, das Komponieren suchte er dabei so weit wie möglich weiter zu betreiben. Von seinem Luftabwehrposten im Prättigau aus trat er in eine Art Fernstudium mit dem erkrankten, in Davos zur Kur weilenden Willy Burkhard, Kompositionsstudien und deren Korrekturen wurden per Feldpost ausgetauscht. Später verschlug es den Soldaten auf den San Bernardino, wo auf 2000 Metern über Meer, manchmal in «brüllenden Schneestürmen» (Schütter) und oft grosser Einsamkeit bei den Wochenendwachen, zu denen der familiär ungebundene Schütter regelmässig verpflichtet wurde, ein weiteres Hauptwerk zu entstehen begann: *Medea*, eine abendfüllende Oper auf ein frei aus Texten von Grillparzer, Euripides, Jean Anouilh und Apollonius Rhodius vom Komponisten zusammengestelltes Libretto. Die rauhe, steinige und karge Landschaft auf dem San Bernardino habe ihn zu dem archaischen Stoff angeregt, sagt Schütter heute. Gebirgslandschaften waren dem an den schroffen Felshängen von Montalin und Calanda Aufgewachsenen seit je vertraut. Deren rhythmische Strukturen, Farben und scharfe Linearität sind mit seiner Musik seit jezutiefst verbunden. Nun kam der Mythos der antiken grossartig- tragischen Frauengestalt hinzu, die er – ganz unmythologisch – als «eine psychologisch gespaltene Persönlichkeit» betrachtete: «Es gibt keine Rückkehr zum Mythos, Mythos ist nicht mehr haltbar, weil er eine religiöse Dimension hat, die man heute nicht mehr retten könnte. *Medea* ist die Problematik des Unerreichbaren, das modern Menschliche». Auch *Medea* wurde erst nach dem Krieg vollendet, eine Aufführung kam nie zustande, die Partitur musste bis heute unveröffentlicht bleiben.

SCHÖNHEIT DER FELSWÄNDE

Der Krieg war der ominöse Bruch in der Laufbahn vieler Schweizer Komponisten. Mehr noch als einen Othmar Schoeck oder einen Erich Schmid hatte er Meinrad Schütter in einem Augenblick ereilt, als dessen Schaffen eben erst in Ansätzen zur Kenntnis genommen worden war. Hermann Scherchen und Alexander Schaichet hatten den von präsidialer Tonkünstlervereinsseite als zu avantgardistisch eingestuftem Schütter zwar entdeckt und aufgeführt (1939 war die Uraufführung von *Fünf Varianten und Metamorphose* durch das Zürcher Kammerorchester unter Schaichet erfolgt, zehn Jahre später spielte das Radioorchester Beromünster unter Scherchen eine zweite Fassung des Werks zusammen mit *Ricercare* für Orchester), und auch Hans Rosbaud hatte sich lobend und interessiert zu Schütters Orchesterwerken geäussert. Doch von einer kohärenten Rezeption durch die Öffentlichkeit konnte keine Rede sein. Schütters Musik stand und steht gleichsam daneben: Neben – nicht gegen! – den grossen Strömungen der Zeit, ausserhalb der grossen Konzerthäuser. Verankert in einem lyrischen Weltempfinden, das als Möglichkeit einer dichterischen Existenz im 19. Jahrhundert wurzeln mag, zeigt sie beim ersten Hören eine eingängige, oft geradezu sanfte Art der Expressivität, die vordergründig in einem seltsamen Widerspruch zu ihrer herben, linearen Stimmführung zu stehen scheint. Zwar mögen darin Einflüsse Willy Burkhards zu erkennen sein, und vielleicht hat in den ausschweifenden Linien und oft unerwarteten, unvorbereiteten Dynamik- und Klangwechseln der Expressionismus Spuren hinterlassen. Doch bleibt die Wirkung eine gänzlich eigenständige. Mit sparsam gesetzten Tönen, mit subtilem Bewusstsein um die expressive Kraft von Akkorden, mit feinem Gehör und eigenwillig gestalteter, kaum je überlieferten Formschemata folgender Reihung der musikalischen Ereignisse hat Schütter früh schon eine eigene Sprache gefunden, die ihre Kraft gleichsam aus der Zurückhaltung bezieht. Was, bei guten Aufführungen, in einem grossen dynamischen Zug seine einnehmende Wirkung entfaltet, besteht im Kleinen aus einzelnen Zellen, die Wirkung präzise erfassender lyrischer Atmosphäre ergibt sich im Detail aus dem Zusammenspiel ziselierter Partikel mit oft rauhen Reibungen, Widerständen und eckigen Kanten. Eine spezifische Art von Komplexität entsteht dadurch: Schönheit, vielleicht dem Eindruck vergleichbar, den das Betrachten von

Felswänden wecken kann. Meinrad Schütters Musik hat die seltene Qualität, gleichzeitig unaufdringlich und ergreifend zu sein und dabei nachhaltig im besten Wortsinne «interessant» zu bleiben. Was beim Blick in die Partitur als Widerspruch erscheint, löst sich am leichtesten in den Liedern auf. Seit «*Dumonda*», 1931 auf einen romanischen Text von Gian Caduff für seine spätere Frau, die Sängerin Claudia Mengelt, entstanden und als erste gültige Komposition ins Werkverzeichnis aufgenommen, weisen sie jene agile Art der natürlichen Sprachbehandlung über einem in freier Tonalität sich entfaltenden Klaviersatz auf, wie sie Schütters gesamtes Liedschaffen prägen sollte. Die unmittelbar getroffene atmosphärische Situation, der nicht selten auch diskret pathetische Zugriff, der sich jedoch sogleich in Gesten der Behutsamkeit wandelt –, darin mag Schütter mit dem Vorbild Schoeck verwandt sein. Doch fehlt dem Jüngeren Schoecks oft übersättigende Süsse. Seine Lieder verzichten von allem Anfang an auf durchgehende Begleitungsmodelle des Klaviers, dessen Satzweise ist von romantischen Konzepten weit entfernt, selbst offensichtlich tonmalerischen Figuren wie im späten *Schmetterling* (1997) nach Nelly Sachs bleibt das Bruchstückhafte, das in kurzgliedrigen Wechseln den Textsinn illustrierend erhalten, während die Singstimme den Sprachfluss der Worte aufnimmt und ihn gleichzeitig expressiv expandiert. «Vertonung» im traditionellen Sinn, «dem Text hinterher laufen», wie Schütter es nennt, gehörte nie zu seinen Intentionen. Vielmehr dient die Dichtung der Fokussierung des musikalischen Materials – Kommentar und Dialog, Transparenz der Struktur, aber auch der Empfindung: «Die Liedkomposition war Bedürfnis und zugleich lebenserhaltender Faktor im Leben des Komponisten» (Ute Stoecklin). Die leuchtende Intensität der Klang Sinnlichkeit, die blühende Expression wurzeln in Reduktion, Askese und Konzentration der lyrischen Persönlichkeit auf das Eigene – die Lieder sind es, die Schütters Charakter und Dasein am unmittelbarsten offen legen.

Entstanden über die ganze Lebensspanne, halten die Lieder gleichsam einzelne Momente des Daseins fest. Doch auch einigen Instrumentalwerken ist dieses Tagebuchartige eingeschrieben, verursacht nicht zuletzt durch Schütters Drang zu immer neuen Überarbeitungen. Die *Sinfonie in einem Satz* mag dafür exemplarisch stehen. Begonnen während des Rom-Aufenthalts, fand sie ihren Abschluss erst 1999, in ihr versammeln sich Reminiszenzen und Erfahrungen von sechs Jahrzehnten. Eine rumänische Weise darin verweist auf Rom und die Bekanntschaft mit Costanta Brancovici, ein weiteres Thema ist gregorianisch inspiriert und wurzelt in der kirchlich geprägten Jugend; vor allem aber erhellt der formale Verlauf, den er der traditionell emphatisch belasteten Gattung zukommen lässt, Schütters eigenwilliges Denken. «Leider kommt das Materials des Anfangs später nicht mehr vor», sagt der Komponist heute beim Durchsehen der Partitur – als ob das Geschaffene sich der Kontrolle entzogen und im Schaffensprozess verselbständigt hätte. Und nach einiger Überlegung ringt sich der Komponist immerhin durch, den Beginn statt «Vorgeplänkel» wenigstens «Introduktion» zu nennen. Die äusserlich scheinbar distanzierte Gelassenheit, mit der Schütter – darin der geschwätigen Kommentierungslust mancher zeitgenössischen Komponisten denkbar fern – sein Werk betrachtet, steht freilich im Gegensatz zum rigid kontrollierten, auf energetische «Stimmigkeit» vom Komponisten unermüdlich und gründlich befragten Verlauf. Nur folgt dieser Verlauf keinem herkömmlichen Formvorbild, sondern baut in intuitiv anmutender Weise musiksprachliche Elemente zu einem Gebilde auf, das von Kerben der Kontraste gezeichnet ist, von Abbrüchen, Wiederaufnahmen von Bekanntem unter wechselnden Klangbeleuchtungen und schliesslich von einer kurzen, energiereich aufgeladenen, dann auf einen knalligen Schluss aber doch zugunsten rasch und unaufdringlich verstiebender Töne verzichtenden Finalwirkung. Die Partikel, die Fragmente, die oft in kurzer Folge wechselnden Tempi, der dynamischer Antrieb im grossen Orchester, der immer wieder von – wunderbaren – Soli der Klarinette und der Violine zum Innehalten eingeladen wird –: Dies alles wird unter einen feingliedrig gestalteten, doch kohärenten Bogen gefasst, der die 20minütige Komposition zuletzt als unerhört reiches, lebensreiches Bild erscheinen lässt. Als «mein Leben» hat Schütter die Sinfonie einmal – in Bezug auf die jahrzehntelange Entstehungszeit durchaus selbstironisch – bezeichnet. Tatsächlich ist ihr etwas Universelles eigen: eine Haltung, die das Verschiedene der Welt zulässt und in grosser Offenheit aufnimmt und die dabei in der Verwandlung daraus das ganz Eigene macht.

PHILOSOPHISCHER ZEITGENOSSE

Ganz eigen. Ganz bei sich. Meinrad Schütters Biographie scheint ebenso wie seine Musik von einer Unbeirrbarkeit geprägt zu sein, die, um materielle Dinge sich kaum kümmernd, vielleicht die Wurzel von Glück, ganz bestimmt aber von Freiheit ist. Solche Nähe zu sich selbst ist im Alltag nicht immer leicht umzusetzen. Für sein Studieren, Lesen und Komponieren liebte er daher die Anonymität von Gaststätten, Bahnhofsrestaurants und besonders von Zügen. «Wirklich lesen lernen kann man nur in Eisenbahnen, Restaurants oder am besten wohl auf Schiffen, wo es keine Möglichkeit zur Flucht gibt...» Denn die Nähe, auch jene zu sich selbst, verlangt nach Distanz, Pathos also nach Ironie: Zu Schütters lyrischem Sinn gehört auch eine starke ironische Note, die, gepaart mit dem persönlichen Understatement des Komponisten, bisweilen als Selbstironie erscheint, die sich aber auch ungebremst satirisch ausleben kann. Nicht nur in seinem eigenen aphoristischen Sprachwitz, sondern mitunter auch in seinem Werk. So etwa, wenn für einmal ein «Psalter» nichts mit religiösen Erinnerungen zu Schaffen

hat, sondern in der Vertonung von Walter Mehrings Gedicht *Denn: Aller Anfang ist schwer* (1980) als «Transatlantischer Psalter» die bis zum Tod brotlose Liebe zur versteinerten amerikanischen Freiheitsdame aufs Korn nimmt und dabei auch ein populäres Zitat nicht verschmäht... ([Notenbeispiel](#)). Walter Mehring war einer unter Schütters zahlreichen Künstlerfreunden, Max Mumenthaler, Vigoleis Thelen, Pierre-Walter Müller, Andri Peer, der Tessiner Guido Gonzato, Mario Comensoli, die Zeichnerin Verena Zinsli gehörten ebenso dazu, wie der gesamte «Conti»-Kreis, eine lockere, sich wechselseitig inspirierende Gesprächs- und gewiss auch Trinkrunde im gleichnamigen Zürcher Lokal, wo auch die Maler Adolf Herbst und Max Hunziker regelmässige Gäste waren. Letzterer war es denn auch, der Schütter darauf aufmerksam gemacht hatte, dass ihm gemäss geltendem Arbeitsrecht doch eigentlich ein Vertrag für seine Tätigkeit am Zürcher Stadttheater (heute Opernhaus) zustünde. Für fast drei ganze Jahrzehnte nämlich hatte der erstklassige Prima-Vista-Pianist Schütter nach dem Krieg an diesem Haus als Korrepetitor eine Brotarbeit gefunden. Das ganze einschlägige Repertoire galt es zu spielen, das Ballett war zu begleiten, was, wenn auch noch die Ballettschule dazu kam, zur eigentlichen «Sklavendarbeit» (Schütter) ausufern konnte. Später stieg er zum «Beleuchtungskapellmeister» auf, und irgendwann sei sogar sein Name im Programmheft aufgeführt worden, wie er heute mit ironischem Stolz festhält. Einen Vertrag oder nur schon eine Ferienregelung gab es nie – man könnte es Ausbeutung nennen, Schütter selber nahm die Ungebundenheit als Garantie für die geliebte Freiheit. Und es war eine Gelegenheit, die künstlerische Neugier zu befriedigen. Als «Theatergespenst», wie man ihn genannt habe, liess er sich sämtliche Partituren der aufgeführten Opern zum privaten Studium aushändigen, und zeitgenössische Werke wie die Uraufführung von Schönbergs Moses und Aron blieben als tief beeindruckende Erlebnisse in der Erinnerung. Für sein eigenes Schaffen jedoch schlug Schütter keinen Nutzen aus der engen Verbindung mit dem Zürcher Stadttheater (zu dessen Belegschaft übrigens auch Schütters Frau Claudia Mengelt als Souffleuse gehörte). Ein als Weihnachtsmärchen vorgesehener *Rübezahl* nach Rolf Frickert (1980) wurde nie aus der Taufe gehoben, die Ballettarbeit regte immerhin zu einem Kammerballett *Dr Joggeli sott go Birli schüttle an*, 1951 in der Tanzschule Mario Volkart erstmals aufgeführt. Die Arbeit und die Erfahrungen im Opernhaus scheinen gleichsam parallel zu Schütters eigenem Schaffen verlaufen zu sein und haben es kaum berührt. Unbeirrbar ist dieses gewachsen, abseits der realen Lebensumstände ist es eigensinnig aus eigenem Sinn entstanden, ja selbst die Einflüsse der verehrten Lehrer Willy Burkhard und Paul Hindemith sind in Schütters unverwechselbar charaktervoller, von Beginn weg ganz und gar persönlich strukturierten Musiksprache im Grunde schwer nachzuweisen. «Ich beneide Sie um Ihre Möglichkeiten des Träumens und des philosophischen Verweilens», hatte 1938 Alexander Schaichet in einem Brief an Schütter geschrieben. Damit hatte er wohl dessen Wesen präzise erfasst. Es ist das Wesen einer dichterischen Künstlerexistenz, die in ihrer Art des stillen ungestörten Schaffens anachronistisch anmutet, dabei ihrer Zeit aber doch so nahe steht. Ein Wesen auch, das sich für Markt und Kunstbetrieb weder interessiert, noch von ihm umworben wird und das von «kaufmännischen Interessen» denkbar weit entfernt ist. Zur Verbreitung seiner Werke jedenfalls trug der Komponist selber wohl am wenigsten bei. Der Zentralbibliothek Zürich, die seinen Nachlass verwahrt, vor allem aber der dem Komponisten in langjähriger Freundschaft verbundenen Pianistin Ute Stoecklin, die sich seit Jahren als Herausgeberin um die Veröffentlichung von Partituren und Aufführungsmaterial kümmert, immer wieder Werke auf eigene Konzertprogramme setzt und auch auf CDs dokumentierte (Lieder bei «Uranus» und «Guild Music», Kammermusik und instrumental begleitete Gesänge bei «Swiss Pan»), ist zu verdanken, dass Meinrad Schütters Musik allmählich ins Bewusstsein einer weiteren Öffentlichkeit tritt. Eine Meinrad-Schütter-Gesellschaft wurde zudem vor kurzem gegründet – die Zukunft ist in die Wege geleitet, die Musik eines ungewöhnlichen Einzelgängers in der Schweizer Kunstlandschaft kann weiterleben. Ein langes Leben lang.

(1) Das Material zu diesem Text verdanke ich Gesprächen im Frühling dieses Jahres mit Meinrad Schütter und mit der dem Komponisten in langjähriger Freundschaft verbundenen Pianistin, Herausgeberin, Nachlassverwalterin und profunden Kennerin seines Schaffens und Wesens Ute Stoecklin