

Jörn Peter Hiekel

## »... und jetzt bitte den Klang verderben«

Der tschechische Komponist Martin Smolka

1 Alle Zitate entstammen Gesprächen, die der Autor mit Smolka im April 1998 in Prag führte. Übersetzung der Zitate aus dem Tschechischen: Alice Stasková. ↑

Es war im Oktober 1992 bei den Donaueschinger Musiktagen, als der damals 33jährige Prager Komponist Martin Smolka mit seiner Musik erstmals überregional für große Aufmerksamkeit sorgte. Der Anlaß war die Uraufführung eines Stückes mit dem Titel *rain, a window, roofs, chimneys, pigeons and so ... and railway-bridges, too*. Dieser bewußt sperrige und lapidare Titel spielt auf das an, was man mancherorts bei einem schlichten Blick aus dem Fenster sehen kann. So etwa in jenem Prager Stadtteil Smichov, oberhalb dessen einst, vor der Industrialisierung, Mozart wohnte - und nun seit langem Martin Smolka. »Die musikalischen Motive wurden hier sozusagen von der realen Welt abgehört. Es waren Klänge, die für mich einen emotionalen Wert besaßen, weil ich in ihrer Nachbarschaft etwas Starkes erlebt habe. So ahmen die Geigenflageoletts zum Beispiel die nächtlichen Klänge eines Lagerbahnhofs nach, das Bremsen und Quietschen bei Waggonverschiebungen. Das sind Klänge aus den Zeiten, in denen ich ein junger Kater war.«<sup>1</sup> Gleichzeitig enthält Smolkas Stück klangliche Anzeichen dafür, daß seine Heimatstadt den neuen Zeiten angepaßt wurde, also die Patina trüber Vorzeiten ablegen durfte: »Das Schlagzeug ahmt den Klang nach, in welchem die Teynkirche erklang, als sie renoviert wurde und Steinmetzen daran arbeiteten.«

*Rain, a window ...* ist ein Stück, das mit charakteristischen grotesken Farben arbeitet, das viele markante Energien entbindet und sich dabei immer wieder beharrlich festhakt. Alle Anläufe, die es unternimmt, enden an unüberwindbaren Hindernissen, münden in Phasen der Stagnation, alle signalhaft emphatischen Momente wirken uneigentlich und behäbig. Man kann dieses Stück als absurde Nostalgie hören, als treffend charakteristische Reflexion urbaner Eindrücke, als ironisches Genrebild über den gerade in Prag so bemerkbaren, abrupten Wandel der Zeiten. Alles das ist richtig. Aber man greift damit auch etwas zu kurz. »Prag war natürlich damals – und ist bis heute – eine Modestadt im Westen«, bemerkt Smolka hierzu lapidar.

Läßt man also Kommentar und Titel einmal beiseite, bleibt etwas Substantielles übrig: ein Gewebe faszinierender Klangkonstellationen mit vielen eigenwilligen Verdichtungen und einer sinnfälligen, suggestiv wirksamen Dramaturgie. Auch ohne diesen urbanen Bezug ist es ein fein ausgehörtes Stück über die Entfesselung von Energien und deren Zerfall, jedoch nicht festgelegt auf einen bestimmten Inhalt. Das ambivalente Aufwachen Prags ist für Martin Smolka eben nicht im engeren Sinne ein

»Programm«. Eher ist es eine begleitende, poetisierende Assoziation zur Musik mit kritischen Tönen, die wegführen von behaglicher Nostalgie.

Einen originellen Umgang mit nostalgischen Tönungen gibt es schon in früheren Werken des Komponisten. In *Hudba hudbicka* (wörtlich übersetzt: Musik, Musikchen) imaginiert Smolka das Bild eines kleinen Jungen, der ein altes, knarrendes Karussell anschiebt, der dabei stolpert, aber doch glücklich ist über die Situation und die von der Drehbewegung hervorgebrachten Klänge. Vergleicht man den leicht »knirschenden« Nostalgie-Ton dieses zwischen 1985 und 1988 entstandenen Stückes mit dem Donaueschinger Werk von 1992, fallen auch deutliche Unterschiede auf. Die Brechungen des Naiven und Vertrauten sind hier noch sanfter, weniger pointiert. Smolkas Musik gestattete sich damals noch mehr elegische Momente. In den achtziger Jahren war er, anders als in jüngerer Zeit, noch stark von der Klanglichkeit etwa eines Arvo Pärt beeinflusst.

Ursprünglich hatte Martin Smolka Rockmusik spielen wollen. Als er dann zu komponieren begann, ergaben sich die verschiedensten Orientierungspunkte. Vor Pärt waren es zunächst auch Stravinsky (jener des *Sacre du Printemps*), Steve Reich – und vor allem Anton Webern. Geradezu einen Schlüsselcharakter besaß für ihn die Begegnung mit Marek Kopelent. Kopelent, einer der wichtigsten tschechischen Komponisten der Nachkriegszeit, erschloß Smolka im privaten Unterricht die Welt von Webern und die ganze Musik der 50er, 60er und 70er Jahre – zumindest alles, was man damals beim Warschauer Herbst aufführte. Von den Entwicklungen in Westeuropa war Smolka während seiner Ausbildung also weniger weit entfernt, als man vielleicht denken könnte, allerdings bewahrte er sich eine kritische Distanz. Distanz empfindet er zum Beispiel dazu, »wie manche Komponisten ihre Werke in den Programmheften erläutern. Dort stößt man eher auf wissenschaftliche oder quasi-wissenschaftliche Erklärungen und sehr selten auf Poesie. Wenn ich Poesie sage, dann meine ich vielleicht eher die Poetik eines Bohumil Hrabal als die von Goethe.«

Wahrscheinlich kann man einen Teil der Prager Gegenwartskunst nicht wirklich angemessen verstehen, wenn man ihn nicht gelesen hat: Bohumil Hrabal, den vor zwei Jahren verstorbenen, eigenwilligen Prager Schriftsteller, den legitimen Fortsetzer der großen Tradition des tschechischen Humors, Schöpfer einer ganz eigenen, volksnah-ironischen Idiomatik und bekannt für seine originelle Verknüpfung vieler grotesker und skurriler Konstellationen. »Den Hrabal habe ich komplett gelesen, von vorne nach hinten und umgekehrt, und das mindestens fünf Mal. Und ich habe Freunde, mit denen ich mit Hilfe von Hrabalschen Idiomen kommuniziere.« Bohumil Hrabal ist kein singuläres Phänomen, wenn man zurückblickt und etwa an Jaroslav Hašek und *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* denkt. Es gibt solche Traditionen auch in der Malerei, innerhalb der Musik aber wohl eher bei Liedermachern.

Martin Smolkas eigene Musik verzichtet meist auf vertonte Worte. Aber pointiert ironische oder groteske Zusammenhänge, die an die Tradition von Hrabal oder Hašek erinnern, gelingen ihr trotzdem immer wieder. Ein Beispiel dafür ist das 1996 in Köln uraufgeführte Stück *Euphorium*. Auch dieses Werk ist auf sehr eigentümliche Weise mit der Wirklichkeit seines Schöpfers verknüpft, ein

anekdotischer Bezug, der Folgen für die klangliche Gestalt hatte. Smolka erläutert dies mit der ihm eigenen Ironie: »Der Anfang fällt in das Jahr 1987, als ich meinen Militärdienst ableistete, in einer absurden Formation, die den Frieden mit der Waffe in der Hand zu verteidigen hatte. Das einzige, was mich dabei mit der Kulturwelt verband war ein Musikinstrument und zwar ein Flügel. Damals steckte ich oft meinen Kopf unter den Deckel des Klaviers und experimentierte. Es war eine Wirklichkeitsflucht ins Klavier. Aber vielleicht deswegen, weil es sich um ein Militärklavier handelte, überkam mich die Sehnsucht, es zu verzerren. Ich machte den Versuch, das Klavier umzustimmen und zwar radikal: um eine Oktave und eine Dezime niedriger. Immerhin jedoch war ich so gezügelt, daß ich die mir anvertraute musikalische Waffe nicht beschädigt habe – die noch radikaleren Experimente habe ich dann während des Urlaubs an meinem Hausklavier vorgenommen. Es entstand ein sehr merkwürdiges, bizarres Instrument, mit komischen, lächerlichen, quietschenden und verstimmten Klängen. Ich habe darauf zeitweise improvisiert – und im Jahre 1996 entschied ich mich, diese Improvisationen aufzuschreiben.«

Neben dem eigenwillig verzerrten Klavier und einem eher mit einer Nebenrolle betrauten Cello gibt es in diesem Stück ein markantes Bläserduett: Saxophon und Euphonium (alternierend mit Baßklarinette bzw. Posaune) stehen mit aller Macht ihres Tonvolumens im Mittelpunkt. Die große Spielkunst der Uraufführungs-Solisten ermunterte Smolka, ihnen einen Interpretationshinweis mitzugeben, der das Souveräne und Virtuose hintertreibt: »Seid so nett und klingt wie ungeübte Amateure«, bemerkt er im Kommentar zu diesem Stück. Und bei der Probenarbeit, so erzählt er, habe eine launige Empfehlung an die Interpreten gelautet, sie mögen spielen wie kanadische Eishockeyspieler. Metaphorisch umschrieben war damit eine gewisse Ruppigkeit: der Verzicht auf das, was gemeinhin als schön gilt. Smolkas Musik erzeugt eine seltsam verzerrte Emphase. Mit ihrer Betonung des Unperfekten persifliert sie das Selbstbewußt-Erhabene, Gewichtige, das diese Instrumente bei regulärer Behandlung wohl zu erzeugen imstande wären.

»Ich glaube, daß die Schwierigkeit für den Komponisten heute darin liegt, daß er in der heutigen Welt Millionen von Impulsen ausgesetzt ist, sowohl musikalischen als auch außermusikalischen.« Diese von Martin Smolka konstatierte Schwierigkeit mag einer der Ausgangspunkte seiner Konzeptionen sein. Doch scheinen viele seiner Werke sie geradezu leichtfüßig zu überspringen. Sie entziehen sich ihr, indem sie Außermusikalisches auf originelle Weise fruchtbar machen. Dank solcher Qualitäten gelang es ihm mit seiner Musik, im unübersichtlichen Spektrum der Gegenwartsmusik in den letzten Jahren nachdrücklich auf sich aufmerksam zu machen, weit über die Grenzen des eigenen Landes hinaus – und namentlich in Deutschland.

Doch so sehr sich inzwischen schon etliche Kontakte zu Musikern außerhalb Tschechiens ergeben haben, die engste Bindung hat Smolka zu jenem Ensemble, dessen Pianist er ist und an dessen programmatischer Ausrichtung er (gemeinsam mit Peter Kofron) von Anfang an entscheidend Anteil hatte: dem für die heutige Prager Musikszene außerordentlich wichtigen Agon-Orchester, ein Ensemble, das von Anfang an mit dem dortigen »underground« verbunden war. Agon ist der Ort, an dem viele von Smolkas musikalischen Ideen erstmals diskutiert, erprobt und realisiert werden. Immer im Bewußtsein, daß Konventionen dazu da sind, hinterfragt

und gegebenenfalls abgeschüttelt zu werden. »Bei Proben des Agon-Orchesters«, berichtet er, »kann man oft die Anweisung hören: und jetzt bitte den Klang verderben.«

Betrachtet man Martin Smolkas Musik der letzten zehn Jahre, werden bestimmte markante Vorlieben offenbar. In klanglicher Hinsicht wäre hier in erster Linie die Vielfalt an grotesken und skurrilen Tönungen zu nennen, oft resultierend aus der Denaturierung der Instrumente oder aus der Verwendung ungewöhnlicher Klangerzeuger wie etwa Auto- und Schiffshupen. Erwähnt seien aber auch die in manchen Werken vorkommenden mikrotonalen Konfigurationen, die bisweilen – etwa in der 1988 entstandenen *Music for Retuned Instruments* – auf eigentümlich gebrochene Weise elegisch eingefärbt sind. Dies alles sind Elemente, die immer wieder auftauchen, manchmal sogar obsessiv. Aber es ist Material, das sich jedesmal neu wandelt. In jeder Komposition tritt Smolka »mit dem Gefühl an, daß ich alles neu erlernen oder sogar neu erfinden muß«. Strukturell fallen in seiner Musik Momente des Beharrlichen, spannungsvoll Insistierenden, sich gleichsam Festbeißenden auf. Dabei kann man im Verlauf seiner Entwicklung eine Zunahme an Stringenz und Klarheit sowie eine stärkere Profilierung von Gegensätzen beobachten. Ein Beispiel dafür ist jenes *Rent a Ricercar* genannte Stück von 1995, dessen entscheidender (und mit der Konzeption von *Euphorium* vergleichbarer) Effekt darin besteht, daß es Schwung und Emphase entfaltet, aber am Schluß in eine sehr zurückhaltende Phase mündet. Die Bewegungs-Energien scheinen verbraucht, Richtungslosigkeit dominiert. Der Titel dieses Werkes deutet an, daß es auch hier Aspekte gibt, die man allgemein gesprochen – als zivilisationsbezogen bezeichnen könnte. Die Konnotationen des musikalisch ausgeformten Energieaufwands haben mit leerer Betriebsamkeit zu tun. Der dem Stück beigegebene poetische Kommentar versucht diese genrebildhafte Dimension zu verdichten:

»Weg von irgendwoher anderswohin  
Zerstreutheit durch die Technik der Werbespots  
Krawall, dauernd Krawall!  
Brechen, Spalten, Bröckeln, Stauben  
Weg von irgendwoher nirgendwohin  
Thema: die Zivilisationsmaschinerie/rent a car!/versus den Dichter/ricercar/  
der Dichter gafft wie die Welt in den Arsch rast  
wie sagt man deutsch Voyeur?  
Gaffer  
Gaffer in Musik  
Orgie der Nutzlosigkeit  
Weg von nirgendwoher nirgendwohin.«

Die Bezüge zu Zivilisatorischem und Urbanem, die in Martin Smolkas Musik immer wieder auftauchen, haben ihr Gegenbild in einigen von der Reinheit der Natur berichtenden Passagen. Die vielleicht deutlichste findet sich in einem 1993 entstandenen Stück mit dem Titel *For Woody Allen*. Dem in mancher Hinsicht wohl wesensverwandten Darsteller großstädtischer Neurosen hat Smolka – aus Mitleid angesichts einer Pressekampagne über Woody Allens Privatleben – eine sehr eigentümliche Pastorale dediziert. Hier freilich ist die eben angesprochene

Richtungslosigkeit von vornherein eine Setzung. Die Kunst tritt nicht an, diesen (Natur-)Zustand zu überwinden. Die Originalität dieses Stückes liegt darin, wie die naturalistischen Tierklänge von den Instrumenten aufgenommen und weitergedacht werden. Doch es entsteht dabei der Eindruck einer seltsamen Vermitteltheit. Man fühlt sich an Adornos Behauptung erinnert, daß man über die Natur heute nicht reden könne, ohne auch ihre Gefährdung mitzubedenken – und die Kunst, indem sie die Natur beherrscht, diese zugleich bewahrt. 1990 schrieb Martin Smolka, in der Tradition fortschrittlicher Kunstideen stehend und sie gleichzeitig ironisch parodierend, eine Art Manifest. Es trägt den gespielt naiven Titel *Ich komponiere der Natur nach*. Dieser Text endet mit den Zeilen: »Wie sonst von der Natur handeln als sehrend? Wie sonst von der Wirklichkeit als erfindend? Was sonst erfinden als Vogelgespinste?« Konzipiert war es als Kommentar zu einem 1990 entstandenen Werk mit dem Titel *Netopyr* (Fledermaus).

Dieses Stück sei hier vor allem deshalb erwähnt, weil es noch eine andere Perspektive von Smolkas Musik aufzeigt: das ironische Reflektieren von Musikgeschichte. Denn zum Erfahrungshorizont der Smolkaschen Fledermaus gehört natürlich die gleichnamige Operette von Johann Strauss. Der Grad der ironisch-gebrochenen Verwandlung ist in diesem Falle besonders hoch. Smolkas Stück ist von der heiter-extrovertierten Außenseite der Operette meilenweit entfernt. Es erscheint fast wie ein Negativ davon. Dabei hatte er dieses Werk eigentlich mit der Absicht begonnen, etwas Heiteres, Lustiges zu schreiben. »Aber es ist mir nicht gelungen, im Gegenteil: es entstand ein melancholisches Stück«. So scheint die Musik diese Unmöglichkeit auszutragen. Sie wartet fast fortwährend mit verkrampft-gepreßten Tönungen auf, gleichsam wider besseres Wollen. Zugleich aber hat sie auch einen neuen Ton hinzugewonnen: »In diesem Stück habe ich viel mehr Nähe zur neuen Musik und ihrer spezifischen Klanglichkeit – aber auf eine weniger kühle Art, als der vorherrschende Ausdruck der neuen Musik nach meinem Empfinden oft ist.«