

Schweben in

musikalischen

Sphären

von Marc D. Herzka

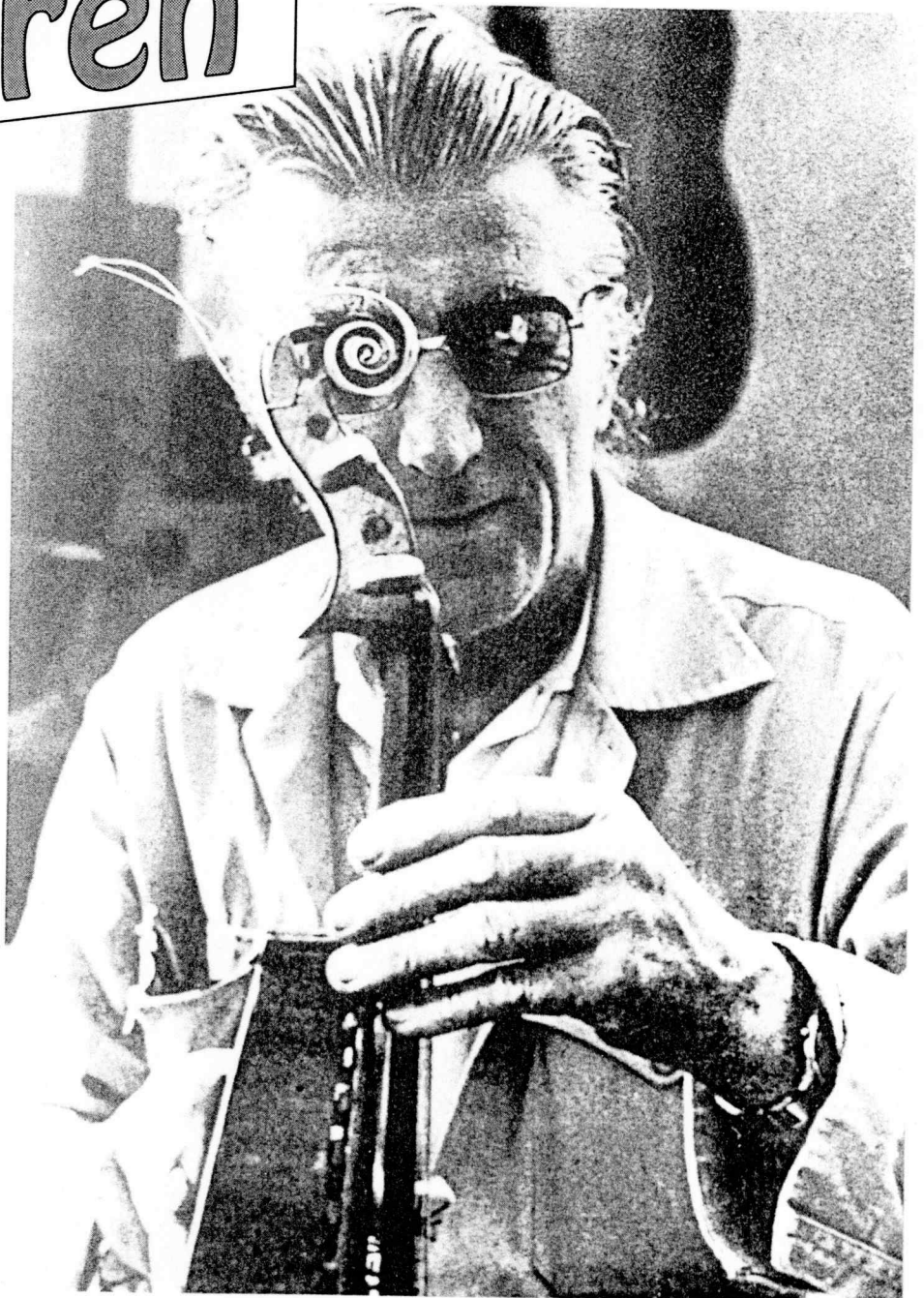
Der Schweizer Cellist, Pianist, Komponist, Lehrer und Plastiker Walter Smetak wanderte 1936 nach Brasilien aus.

«Viele Male schon habe ich mir gedacht: Welch ein Fluch, Musiker auf dieser Erde zu sein. Will man sich irgendeine Sache erschaffen, so begegnet man unglaublichen Schwierigkeiten und stirbt dabei fast vor lauter Hunger.»

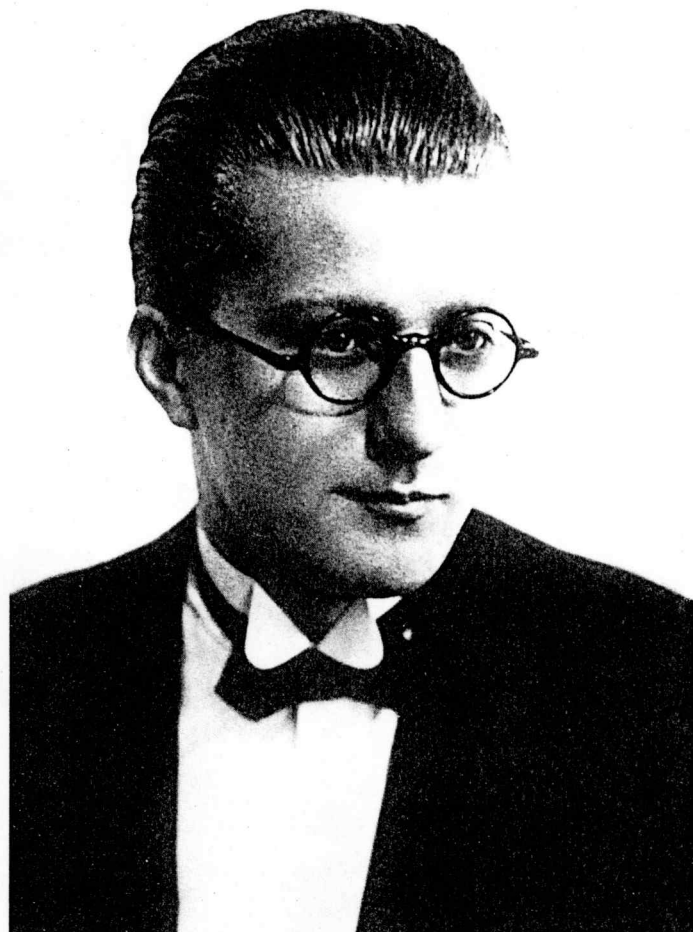
Anton Walter Smetak (1913-1984)

Am 30. Mai 1984 starb in Salvador da Bahia der Schweizer Komponist Walter Smetak. In Brasilien wurde Smetak 1975 mit dem staatlichen Kulturpreis für Musik ausgezeichnet, in Europa ist der eigenwillige Musiktheoretiker und Komponist auch nach seinem Tode unbekannt geblieben. Sein reiches schriftstellerisches und musikalisches Erbe wartet immer noch darauf, entdeckt zu werden.

«Ein Mensch aus fernem Lande hat hier Wurzeln geschlagen, um zu komponieren, zu spielen, Instrumente zu erfinden; eine Mischung aus Musiker und Bildhauer, aus Philosoph und Prophet, kurz, eine der aussergewöhnlichsten Figuren der brasilianischen Kunst.



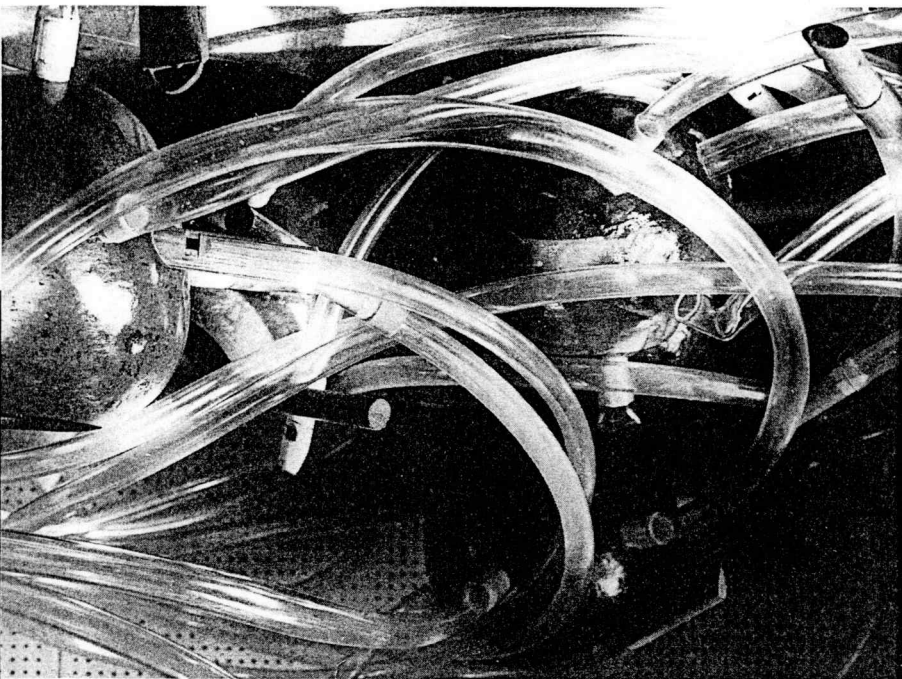
Die beginnende Wirtschaftskrise, eine Verletzung und ein Angebot zur rechten Zeit bewogen den aufstrebenden Konservatoriumsabsolventen, den Schweizer Walter Smetak, nach Brasilien zu gehen.



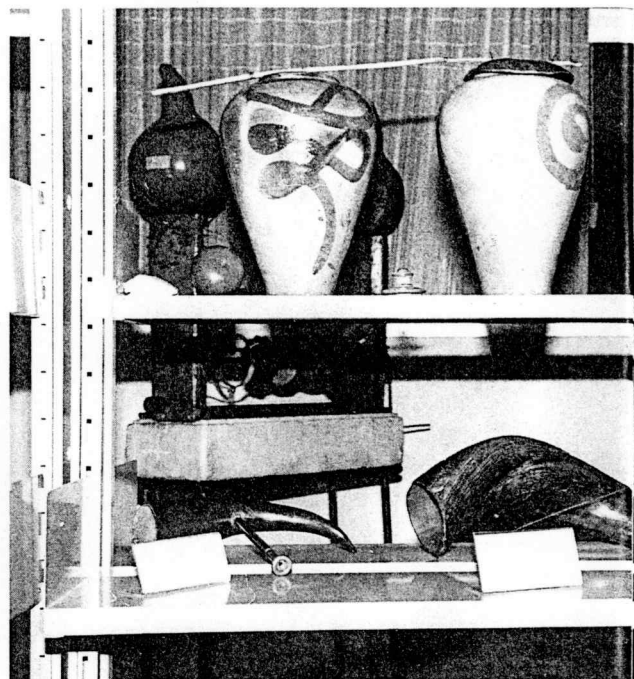
Als Solocellist des Symphonieorchesters von Porto Alegre bereiste Smetak den Süden des Landes, bevor er zu unterrichten begann.



Es genüge nicht, experimentierfreudig auf den Cellos herumzukratzen, meinte Walter Smetak: «Eine neue Musik braucht neue Instrumente.» Im Bild: Sein «Kollektivinstrument» aus Plastikschläuchen vor der Rekonstruktion.



Erst vor kurzem ist es den Nachfahren gelungen, seine Schöpfungen fachgerecht in der Universität von Bahia unterzubringen. Perkussionsinstrumente sowie ein Blashorn im «Smetaksaal».



Sein Name? Smetak!» Der Künstler, den der brasilianische Romancier Jorge Amado hier preist, hat sich zeitlebens ebenso mit Astronomie und Astrologie wie mit Musik und Mystik beschäftigt. Und ist so, von seinen Freunden liebevoll «o Pássaro» (der Zaubervogel) genannt, auch heute noch in Salvador bekannt. In Brasilien, der Heimat von Candomblé und Macumba, geht vier Jahre nach Smetaks Tod die Sage um, dass sein Geist von Zeit zu Zeit seinen Hinterbliebenen erscheine. «Macht euch keine Sorgen», soll er dabei äussern, «dort, wo ich jetzt bin, geht es mir gut.»

Während seines irdischen Daseins hat man diese Worte von ihm nur selten vernommen. Denn Smetak, der sich selbst als «Alchimist» in musikalischen Belangen bezeichnet hat, wurde nur von wenigen Freunden und Schülern wirklich verstanden. «Vielleicht braucht die Menschheit noch einige Jahrzehnte, bis sie mir in meinen Ideen folgen kann», hat er in sein Tagebuch notiert. «Doch nach dem Jahre 2000 wird man mich verstehen.»

Von der Verrücktheit, Musik machen zu wollen

Immer auf der Suche nach neuen Klang- und Ausdrucksformen formulierte Smetak präzise, worum es ihm in seinem

kompositorischen Schaffen ging: «Ich will mich nicht der impulsiven Suche nach Tönen oder Formvariationen unterordnen, sondern beschäftige mich in erster Linie mit wissenschaftlichen und philosophischen Prinzipien. Ich spüre immer intensiver, dass alles bloss der Reflex einer mentalen Transfiguration ist. Für alle Experimente, die ich ausführe, muss ich mir einen neuen Begriff von Raum und Zeit schaffen.» Raum, den ihm, dem 1913 in der Schweiz geborenen Sohn tschechischer Emigranten, erst das Riesenreich Brasilien geben konnte.

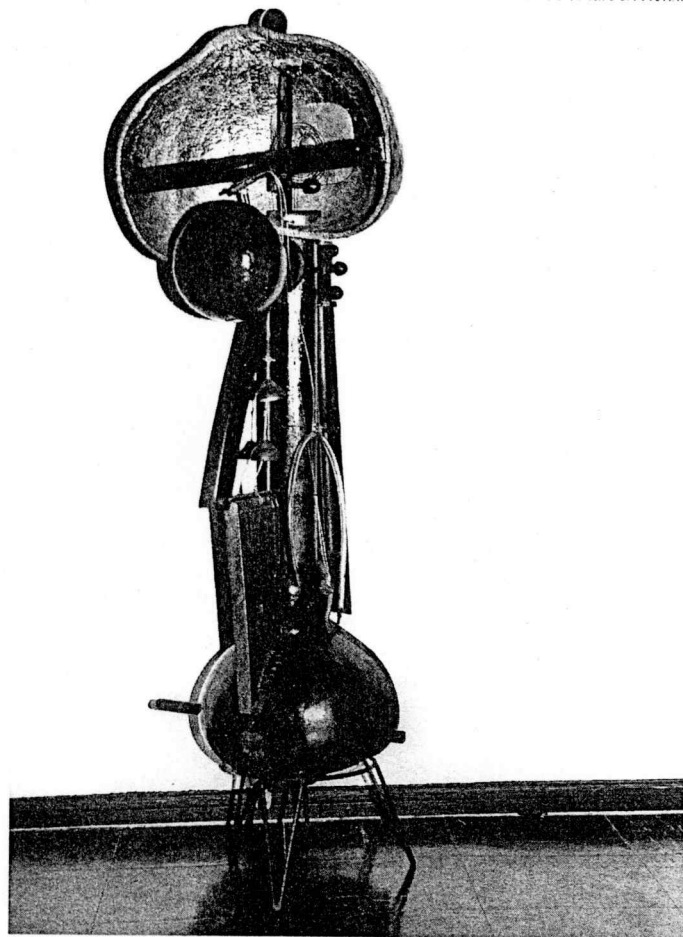
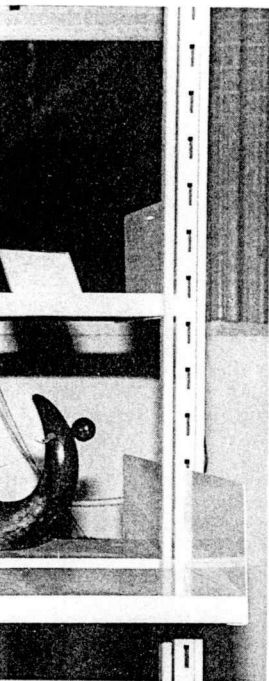
Seine Kindheit und Jugend verbrachte Walter Smetak in Zürich, wo er das «Freie Gymnasium» besuchte und mit sechzehn Jahren ins Städtische Konservatorium eintrat, um bei den Professoren Hessel und Reitz sein Cellospiel zu perfektionieren. Schon bald aber zieht es den jungen Musicus nach Salzburg. Am Mozarteum lässt er sich von Karl Grunsky in die Geheimnisse der Kammermusik einweihen und nimmt Pianostunden, ohne jedoch sein geliebtes Violoncello zu vernachlässigen. 1934 beschliesst Smetak seine musikalische Grundausbildung mit zwei Konzertdiplomen am Wiener Konservatorium.

«Fazer musica e uma loucura – Musik machen wollen, ist pure Verrücktheit», hat Smetak während seines Lebens im-

mer wieder ausgerufen, und für ihn, den jungen aufstrebenden Cellisten, beginnt diese «Verrücktheit» nun, Realität zu werden. Zurück in der Schweiz fängt für den nun einundzwanzigjährigen Konservatoriumsabsolventen der eigentliche Existenzkampf an. Inmitten der grossen Wirtschaftskrise der dreissiger Jahre müssen selbst arrivierte Orchester um ihr Überleben bangen. Der Futterneid ist allenthalben gross, und Nachwuchsmusiker wie Smetak haben, auch wenn sie erstklassige Diplome vorweisen können, keine Chancen, eine feste Orchesterstelle zu ergattern. Smetak beginnt sich deshalb nach kleinen Engagements umzusehen und nimmt 1935 ein Angebot des Café «Bank» in Aarau an, wo er als Pianist zu spielen beginnt.

Schon wenig später muss er jedoch, bedingt durch einen Unfall, der die Beweglichkeit seiner rechten Hand stark einschränkt, sein Engagement am Café «Bank» beenden. Dieses Malheur scheint im nachhinein Glück im Unglück gewesen zu sein, denn kaum hat sich Smetak wieder vermehrt seinem Cello zugewandt, da erreicht ihn ein Schreiben seines ehemaligen Mentors Karl Grunsky. Dieser wusste, dass sein Schüler von Kind auf den Wunsch gehabt hatte, nach Brasilien zu reisen, und teilte ihm nun mit, dass eine Orchesterstelle im südbrasilianischen Porto Ale-

Smetak trat auch als Plastiker in Erscheinung. Seine «sonoren Skulpturen» wie im Bild «A Vina» gelangten ebenfalls zur Ausstellung.



Bilder: Marc D. Herzka

Töne aus Kürbissen und Plastikschläuchen

Smetak war ein Pragmatiker par excellence. «Es geht nicht an, dass wir experimentierfreudig auf unseren Violinen und Cellos herumkratzen», ermahnte er seine Freunde im bahianischen Orchester und machte sich – ganz nach seiner Devise «eine neue Musik braucht neue Instrumente» – daran, seine eigenen Saiteninstrumente zu kreieren. An der finanziell nicht eben auf Rosen gebetteten Universität liessen sich keine finanziellen Mittel finden, um teure Materialien anzuschaffen. Und so begann der unbeirrbar Maestro, dem Geld sowieso ein Greuel war («Sobald viel Geld im Spiel ist, vermindert sich die Kreativität»), alsbald Kürbisse, alte Plastikschläuche und weiteres Material zur Weiterverarbeitung zu sammeln. Daraus sind weit über 100 selbstgebaute Instrumente entstanden, die alle nur dem einen, Smetakschen Ziel dienen, differenzierte Töne zu erzeugen. Mit ihnen konnte er «an neuen Tönen arbeiten», wie er sich auszudrücken pflegte. Im bisher einzigen veröffentlichten Manuskript «Rückkehr zur Zukunft» verriet Smetak, den die brasilianische Presse den «Tonhexer» nennt, seine ureigene Konzeption des Phänomens «Ton», dessen Erforschung immer das zentrale Anliegen seiner musiktheoretischen Überlegungen war: «Der Ton enthält Tod, Geschlecht, Form, Planeten, Farbe, Schutzgottheiten, Kindheit, Jugend und Alter zugleich. Der eigentliche Ton jedoch, derjenige, welcher in unhörbaren Sphären schwebt, weit über der Sphäre des Konkreten, ist die Quelle und die Basis aller Töne.»

Doch was sind Konzepte, was Töne und Kompositionen, wenn sie nicht gespielt werden? Unter der Ägide von Ernst Widmer formierte sich deshalb Ende der sechziger Jahre ein kleines Ensemble, welches gemeinsam mit Smetak verschiedene seiner Werke uraufführte. Gespielt wurde auf Originalinstrumenten wie der «Grossen Jungfrau», einer gigantischen Bambusflöte, die für insgesamt 22 partizipierende Männer und Frauen konstruiert worden ist. Andere Instrumente, die in ihrer Ausführung oft an afrikanische und indische Instrumente erinnern, tragen Namen wie «Geschwätzige Frau», «Machinerie der Ruhe» und «Beija Flor», welches eine Hommage an den eingangs zitierten Schriftsteller Jorge Amado ist.

Mikrotonalismus in der Praxis

Smetaks Tonschöpfungen, die auch auf zwei längst vergriffenen Schallplatten festgehalten wurden, sind aus seiner lebenslangen Beschäftigung mit der Theorie des Mikrotonalismus hervor-

gre frei würde. Smetak nimmt dieses Angebot ohne Zögern an und besteigt nach wenigen Wochen mitsamt Cello einen Dampfer, der ihn ins Land von Vila-Lobos bringt.

Von anthroposophischem Gedanken-gut inspiriert

In Porto Alegre angekommen, wird er von der Radiostation Farroupilha unter Vertrag genommen und bereist noch im selben Jahr (1936) als Solocellist des städtischen Symphonieorchesters den Süden des Landes. Später beginnt er am «Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul» zu unterrichten. «Der Sinn der Arbeit besteht, im Gegensatz zu dem, was viele glauben, nicht in der Ausführung der Arbeit», stellt der stark von anthroposophischem Gedanken-gut inspirierte Smetak dabei fest. «Er besteht vielmehr im schöpferischen Aspekt, im Wecken von Ideen und im Ausformulieren derselben. Er besteht ebenfalls im Betrachten von Kindern, im Wiedererwecken der eigenen Kindheit, damit daraufhin die Welt wieder besser verstanden werden kann.» Bevor sich jedoch Smetak noch intensiver weltanschaulichen und philosophischen Fragen widmen kann, vergeht ein weiteres Jahrzehnt, in welchem er, via São Paulo, seine zukünftige neue Hei-

mat Salvador da Bahia erreicht. 1957 beruft ihn Hans Ulrich Kollreuter als Musikprofessor an die staatliche Universität UFBA, um beim Aufbau des Konservatoriums mitzuwirken.

«Terra da Felicidade», Land der Glückseligkeit, hat der Chansonnier Caetano Veloso die Stadt Salvador einmal besungen: Diese «Felicidade» und die spezifisch brasilianische «Alegria» haben das Schaffen des Exilschweizers Smetak entscheidend geprägt. Zwar hatte das Multitalent bereits in den vierziger Jahren Werke für Violoncello und Piano verfasst, darunter «Der Tod von Mahatma Gandhi» und «Hommage an einen abwesenden Geist», aber erst im tropisch fruchtbaren Klima von Bahia konnte sich die Smetaksche Kreativität gänzlich entfalten. «Smetak ist ein unaufhörlich Suchender gewesen», erinnert sich Ernst Widmer, der ebenfalls am Konservatorium von Salvador unterrichtet hat (siehe Kasten). «Und wenn er dann etwas Neues geschaffen hatte, so war er immer sehr euphorisch gestimmt; wenn ihm einmal nichts gelang, so war er immer sehr betrübt. «Bahia hat», wie Widmer anfügt, «katalysatorisch auf Smetak gewirkt.» Die Schweiz, die leider in manchen Belangen ein kultureller «Holzboden» ist, hätte auf ihn nur einen bremsenden Einfluss gehabt.

gegangen. Neben vielen anderen Musiktheoretikern beschäftigten sich die beiden Russen Nikolai Obuhov und Ivan Vishniegradsky mit dem Mikroton, wie auch der Mexikaner Julián Carrillo, der eine einzige Oktave in bis zu 96 Mikroeinheiten unterteilte. In dieser Tradition stand Smetak mit dem einen, wichtigen Unterschied, dass er seine theoretischen Erkenntnisse immer auch gleich in die Praxis umsetzen wollte. «In der Mikrotonalisation», notiert er in der «Rückkehr zur Zukunft», «kann ein Mikroton als Entwicklungsstufe dienen; er kann zwischen einem Halbton und einem Ganzton pendeln und so sich selbst mit den ihn umgebenden Intervallen in Einklang bringen.» Dort, wo für den durchschnittlichen Zuhörer Töne und Akkorde bereits zu einer Einheit verschmelzen, beginnt Smetak erst zu differenzieren. So entstehen Feinabstufungen, die für den Laien kaum mehr wahrnehmbar sind, dem aufmerksamen Musikliebhaber jedoch den Zugang zu neuen Klangwelten eröffnen.

Nebst dem Verfassen von dreiunddreissig Manuskripten (die noch auf einen Verlag warten), Dutzenden von Kompositionen und dem Bauen seiner Instrumente ist Smetak auch als Plastiker in Erscheinung getreten. Dabei erinnert seine unbändige Experimentierlust

Marc D. Herzka ist Journalist in Zürich.

sehr an seinen Landsmann Jean Tinoguély. Doch während dessen «Rotozas» in der ganzen Welt Ausstellungserfolge feiern, haben die «sonoren Plastiken» des anderen bis vor kurzem in einem Hinterzimmer des Konservatoriums von Bahia still vor sich hin gemotet. Vor wenigen Monaten erst ist es den Nachkommen Smetaks gelungen, seine Schöpfungen in einem Saal der Universitätsbibliothek fachgerecht unterzubringen. Da Smetak selbst nie etwas daran gelegen hat, eine gewisse Anzahl von «Jüngern» um sich zu scharen und so eine eigentliche «Smetakschule» zu begründen, besteht heute die Gefahr, dass sein wertvolles musikalisches und literarisches Erbe vergessen geht. Bereits zu Lebzeiten des Komponisten scheiterten Bemühungen, seine Instrumente in Europa zu zeigen, an finanziellen Hindernissen. Da kann auch die rührige «Gesellschaft der Freunde Walter Smetaks», welche sich nach seinem Tod in Brasilien konstituierte, nichts ausrichten. Denn das hochverschuldete Brasilien hat keine Gelder für die Erhaltung und Verbreitung selbst unwiederbringlichen Kulturgutes zur Verfügung.

Literatur

Walter Smetak: O retorno ao futuro (ao espírito); Salvador de Bahia; 1982; Hrsg.: Ass. dos amigos de Walter Smetak.

Walter Smetak: Simbologia dos Instrumentos; Salvador de Bahia; 1983.



Der Schweizer Musikprofessor Ernst Widmer, der seit dreissig Jahren in Bahia lebt, erinnert sich an Smetak als «unaufhörlich Suchenden.»

Ernst Widmer über die klassische brasilianische Musik: «Es fehlen mir die Streicher . . .»

Die klassische brasilianische Musik ist stark von indianischen Elementen und dem Erbe der Melodien der als Sklaven ins Land gebrachten Schwarzen beeinflusst. Dies führt dazu, dass sie sich in erheblichem Masse von den europäischen Klassikern unterscheidet, was teilweise dafür entschädigt, dass – der fehlenden Mittel wegen – praktisch keine musikwissenschaftliche Forschung betrieben wird. Und folglich deren Erkenntnisse auch nicht kompositorisch umgesetzt werden können. Ausnahmen wie der experimentell arbeitende Walter Smetak bestätigen diese Regel. «Die brasilianische Musik ist in vielem auch sehr viel spontaner, weil sie aus einer äusserst lebendigen Kultur heraus gewachsen ist», erläutert der Musikprofessor Ernst Widmer, ein Schweizer Komponist, der 1956 nach Brasilien gekommen ist, um am Konservatorium des Bundesstaates Bahia Komposition zu unterrichten. «Niemand kann heute mit Bestimmtheit sagen, wann wieder ein Komponist vom Format eines Villa-Lobos oder eines Carlos Gomes in Erscheinung treten wird, aber dies will nicht heissen, dass es heute keine Talente in der klassischen Musik Brasiliens gäbe.» Widmer nennt dabei die Namen von Almeida Prado, Marlos Nobre, Claudio Santoro und Lindemberg Cardoso. Ernst Widmer selbst hat in den drei Jahrzehnten, in welchen er nun in Salvador da Bahia lebt, über 170 kompositorische Werke verfasst und zählt damit zu den angesehensten Persönlichkeiten der klassischen Musikszene Brasiliens. Er gibt sich, was die Zukunft der klassischen Musik in Brasilien angeht, optimistisch, auch wenn es an wirklich guten Orchestern fehle und die Medien den klassischen Aufführungen, welche in der Flut der populärmusikalischen Veranstaltungen untergingen, überhaupt kein Interesse schenken. «Dennoch», so Widmer, «kommen jedes Jahr mehr klassische Schallplatten auf den Markt, was auf ein grosses Publikumsinteresse schliessen lässt. Das Publikum kennt in diesem Land keine Vorurteile», erklärt Ernst Widmer. «Wenn der Funke der Musik aus dem Orchestergraben überspringt, dann wird applaudiert, ganz gleich, aus welcher musiktheoretischen Ecke eine Komposition stammt. Und diese Toleranz, diese Spontaneität entschädigen auch dafür, dass ich für meine Kompositionen nicht genügend Streicher finden kann.» (G.R./M.D.H.)