

FRITZ HENNENBERG

---

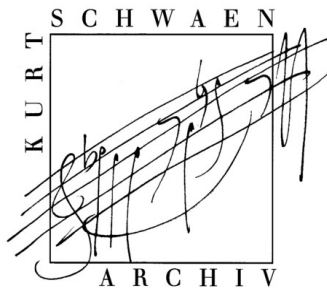
Begegnungen  
mit Kurt Schwaen und  
seiner Musik

Werkkommentare

Briefauszüge

Radio-Essay

Erinnerungssplitter



Sonderheft

des Kurt-Schwaen-Archivs 2011

Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen  
bedarf der schriftlichen Einwilligung des Herausgebers und des  
Kurt-Schwaen-Archivs.

*Fotonachweis*

S. 25 und 33: Evelyn Richter

S. 92: Martin Dettloff

S. 94: Kurt-Schwaen-Archiv

Herausgegeben vom  
Kurt-Schwaen-Archiv 2011  
Wacholderheide 31, 12623 Berlin  
[www.Schwaen-Archiv.de](http://www.Schwaen-Archiv.de)

© Kurt-Schwaen-Archiv 2011

## INHALT

<b>Vorbemerkungen.....</b>	<b>1</b>
<b>Zur Biographie.....</b>	<b>4</b>
Die musikalischen Reisen von Kurt Schwaen Der Weg zur Musikbühne	
<b><i>Fetzers Flucht</i>.....</b>	<b>17</b>
<b>Gutachten zu <i>Dessau/Brecht – Musikalische Arbeiten</i>....</b>	<b>21</b>
<b>Kinderkantate – Schulstück.....</b>	<b>22</b>
<i>Der Dieb und der König</i> – ein neues Schulstück <i>Die Weltreise im Zimmer</i>	
<b>Musikalisches Poem <i>Der neue Kolumbus</i>.....</b>	<b>38</b>
<b>Opern.....</b>	<b>45</b>
<i>Leonce und Lena</i> <i>Die Morgengabe</i>	
<b>Kurt-Schwaen-Abend im Leipziger Rathaus 1969.....</b>	<b>57</b>
<b>Projekt Kurt-Schwaen-Handbuch.....</b>	<b>61</b>
<b>Beiträge für <i>Das große Brecht-Liederbuch</i>.....</b>	<b>63</b>
<i>Liebeslied aus einer schlechten Zeit</i> <i>Über den Schnapsgenuß</i> <i>Wohin zieht ihr?</i>	

<b>Lieder.....</b>	<b>69</b>
Zwei Lieder nach Texten von Günter Kunert für Gesang und Gitarre	
<i>Deutsche Volksdichtungen</i>	
<i>Lieder nach Gedichten von Günter Kunert</i>	
 <b>Im Beirat von <i>Sinn und Form</i>.....</b>	 <b>78</b>
 <b>Instrumentalwerke.....</b>	 <b>80</b>
<i>Concertino Apollineo</i>	
<i>Concerto piccolo</i> für Jazzorchester	
<i>Drei Ostinati</i> für Trompete und Klavier	
<i>Promenaden</i>	
<i>Kammerkonzert (Divertimento)</i>	
<i>Concerto grosso</i>	
<i>Drei Stücke für Minh</i>	
<i>Requiem für Orchester »Den gemordeten Brüdern«</i>	
 <b>Wutiker Steinberg Stadel 1989.....</b>	 <b>90</b>
 <b>Späte Begegnungen.....</b>	 <b>93</b>

## Vorbemerkungen

Ein gutes halbes Jahrhundert lang haben mich, in längeren oder kürzeren Abständen, mehr oder weniger intensiv, Kurt Schwaen und seine Musik begleitet. Dies soll hier mit Aufsätzen, die seinerzeit entstanden sind, auch mit Auszügen aus seinen Briefen, dokumentiert werden.

Die alten Texte wurden unfrisiert übernommen, auch mit manchen Wertungen, die nur aus der Entstehungszeit heraus zu erklären sind. Auch waren seinerzeit zuweilen redaktionelle Vorgaben zu beachten. Indes wurden, wofern noch die Manuskripte dazu vorlagen, selbstherrliche Eingriffe rückgängig gemacht. Belege für die zitierten Beiträge – abgesehen von den nachgewiesenen Quellen – in der Regel im Kurt-Schwaen-Archiv. Die Originale der Briefe von Kurt Schwaen an Fritz Hennenberg/Roswitha Trexler in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin.

Um Wiederholungen zu vermeiden, auch Ausschweifungen zu stutzen, waren hin und wieder Kürzungen angezeigt. Flüchtigkeitsfehler sind stillschweigend verbessert worden. Die von Schwaen in seinen Briefen oftmals befolgte Kleinschreibung wurde bewahrt. Ansonsten folgt die Orthographie den seinerzeit gültigen Regeln.

Die Texte sind nicht ihrer Entstehungszeit nach geordnet, sondern verschiedenen Themenkreisen zugewiesen, auch angenähert chronologisch in Parallele zu Schwaens Lebensstationen gesetzt.

Dank an Ina Schwaen für die Anregung und geduldige, kundige Unterstützung!

## Zur Biographie

### Die musikalischen Reisen von Kurt Schwaen<sup>1</sup>

#### *Sprecher:*

Wir gehen zurück auf die Anfänge des Komponisten Schwaen. Da gibt es ein verblichenes Foto, das ihn als vier-, fünfjährigen Knirps auf dem Dreirad im trauten Familienkreise zeigt, vor dem väterlichen Geschäft mit den Maggi-Reklamen in Kattowitz – seiner ironischen Deutung nach schon ein Zeichen des Aufbruchs und Ausbruchs. Er sieht sich in der Erinnerung als einen verträumten, unentschlossenen Schüler – aber gut im Fußballspielen.

Am Klavier gefiel er sich vor allem in stundenlangem Improvisieren. Mit vierzehn Jahren hat er auch die ersten Stückchen komponiert. Der Vater gibt ihn in die pädagogische Obhut von Fritz Lubrich junior, der beste Referenzen hatte durch seine Ausbildung bei Max Reger und Karl Straube.

#### *Originalton Schwaen:*

Fritz Lubrich war eine bekannte Persönlichkeit in Kattowitz, er leitete einen großen Chor, und ich habe mit seinem Chor zum ersten Mal *König David* von Honegger gehört, was ja damals noch ein neues Stück war – es war eigentlich das erste moderne Stück, das ich hörte. Er war ein Schüler von Max Reger und hat mich natürlich dann mit Reger-Stücken für Klavier gefüttert. Ich habe den Chor und Lubrich dann auch auf Reisen – zum Beispiel nach Warschau – begleitet, wo diese Stücke, zum Beispiel *König David*, aber auch die *h-Moll-Messe*, etwas ganz Neues waren. Die Erstaufführung für

---

<sup>1</sup> Auszüge aus einem Manuskript für den Sender Freies Berlin. Die Sendung wurde am 14.6.1989, 20.15 – 22.30 Uhr, in der Reihe *Das Musikpodium* ausgestrahlt. Die Zitate sind einem Interview vom 10.5.1989 entnommen. Bereits 1987 hatte ich Schwaen für ein Komponistenporträt im Saarländischen Rundfunk interviewt.

Polen der *h-Moll-Messe* von Bach durch Lubrich! Ja, was ist von ihm zu sagen? Er war ja auch Komponist, nicht einmal vielleicht ein schlechter, aber auch kein sehr hervorragender. Er sprach von Reger eigentlich wenig, es genügte ihm, daß ich die Stücke spielte.

*Sprecher:*

Der Unterricht war wenig systematisch und ist der einzige geblieben; als Komponist sieht sich Schwaen eher als einen Autodidakten. Mit Reger hatte er ohnehin nichts im Sinn. Der autodidaktische Weg bewahrte ihn aber auch davor, sich jemals als »fertig« anzusehen. Er hat immer an sich gearbeitet und gelernt und fühlt sich noch heute, als Achtzigjähriger, frisch für Überraschungen. Kurt Schwaen um 1930 in Berlin. Er war aus Breslau gekommen, um Musikwissenschaft zu studieren.

*Originalton Schwaen:*

Es waren ja profilierte Musikwissenschaftler, die besonders an der Universität in Berlin unterrichteten, lehrten: Arnold Schering, Curt Sachs, Friedrich Blume. Im Gegensatz zu der heutigen Wissenschaft hatte ich so den Eindruck – oder habe ich den Eindruck – , daß sie mehr mit der Praxis verbunden war. Das bezog sich nicht auf die zeitgenössische Musik, denn die war ja eigentlich tabu, es wurde nicht gelehrt die zeitgenössische Musik. Natürlich Barockmusik, Vor-Barock, klassische usw. Aber sie waren eigentlich – diese Wissenschaftler – sehr mit der Praxis verbunden. Also Walther Vetter in Breslau leitete das Collegium musicum, wo ich noch die Geige spielte. Arnold Schering leitete ein Seminar, da machten wir ein Experiment, das mir sehr bemerkenswert erscheint, wir haben die Schriften von Robert Schumann durchgenommen, und wir haben dann die Stücke – einige der Stücke – , die Schumann be-

sprach, heute unbekannte Stücke, aufgeführt im Seminar und verglichen mit dem, was Schumann dazu sagte. Und wir mußten also bestätigen, wie glänzend Schumann die Stücke eingeordnet, kritisiert hat. Friedrich Blume leitete das Collegium musicum vocale, und ich erinnere mich noch, wie begeistert er war, als er von seiner Entdeckung von Leonhard Lechner sprach, und wir haben dann auch mit diesem Chor an der Universität die *Sprüche von Leben und Tod* aufgeführt.

*Sprecher:*

In Arnold Scherings musikhistorischem Seminar schrieb Schwaen eine Arbeit über handschriftlich überlieferte Cembalokonzerte von Johann Adolf Hasse. Ansonsten scheint ihn die Notenschnüffelei der Philologen nicht so sehr interessiert zu haben; wichtiger dürfte es ihm gewesen sein, etwas für sich als Komponist zu lernen. Vor allem zog ihn Bach an, jedenfalls die eher aus der Distanz geformte, typisierende musikalische Gestalt; mit dem Subjektivismus und der Psychologie der Romantik vermochte er gar nichts anzufangen. Das läßt auch begreifen, daß er sich für Strawinsky begeisterte, Schönberg ihm aber immer fremd blieb.

Zu Beginn der dreißiger Jahre ist Schwaen in Berlin Hanns Eisler begegnet. Eisler war Mitte der Zwanziger aus Wien, wo er Arnold Schönbergs Schüler gewesen war, nach Berlin gekommen und suchte der zeitgenössischen Musik eine neue soziale Funktion zu geben: Sie sollte spontan in den Umbau der Gesellschaft eingreifen.

*Originalton Schwaen:*

Hanns Eisler lernte ich an der MASCH kennen – MASCH ist die Abkürzung für Marxistische Arbeiterschule, die gab es in Berlin, sie gab es übrigens auch in anderen Städten. Dort unterrichtete man in



Politik natürlich, Geschichte, Naturwissenschaften, aber auch Kunst, also Musik, und dort lehrte Hanns Eisler. Er war damals sehr bekannt schon, als Komponist dieser Massenlieder nach Gedichten von Brecht und gesungen von Ernst Busch – die kannte in Berlin eigentlich jeder, sie waren sehr weit verbreitet, vor allem auch durch den Film *Kuhle Wampe*, wo ja das *Solidaritätslied* vorkommt. Er war kein Wissenschaftler, er hat also nicht eine Methode gehabt, meiner Erinnerung nach. Er war ein praktischer Musiker, ein sehr begabter Musiker natürlich, dem es mehr um die Praxis der Musik ging als sehr viel zu theoretisieren. Also ich wurde immer mal gefragt, ob er über Arnold Schönberg gesprochen hat – das war nur am Rande. Es ging ihm also um eine marxistische Ästhetik, wenn man so will. Eine Erinnerung: Es wurde mal gefragt, was denn eigentlich Musik ist, und da er wußte, daß ich Musikwissenschaft studierte, sagte er, ich sollte doch mal in seinem nächsten Vortrag selbst darüber sprechen und entsprechend der Literatur nachprüfen. Das habe ich getan, also ich habe innerhalb seiner Lektion einen Vortrag über das Thema »Was ist Musik?« gehalten. Also es ging sehr lebendig zu, völlig unakademisch – er kam mit einer Schiebermütze an, wie das ja damals so üblich war, und war quicklebendig, wie er eigentlich immer war.

*Sprecher:*

Kurt Schwaens erste Frau Hedwig ist eine Tochter des Pressezeichners Karl Stumpp, der in der Weimarer Republik regelmäßig die großen Periodica mit seinen »Köpfen« beliefert, Porträts von Heinrich Mann über Gerhart Hauptmann und Brecht bis zu Strawinsky, Albert Einstein, Lunatscharski und Roosevelt. 1933 erhält er wegen einer Hitler-Zeichnung, die man ihm als Verhöhnung ankreidet, Berufsverbot. Im Krieg wird er

wegen des Umgangs mit französischen Gefangenen verhaftet und stirbt 1941 kurz nach der Einlieferung im Gefängnis.

Der Schwiegersohn sichtet den Nachlaß, transportiert ihn, zu mehreren Umzügen genötigt, mit dem Pferdefuhrwerk hierhin und dorthin, kann schließlich vom damaligen Berliner Stadtkommandanten die Genehmigung erwirken, die Zeichnungen der Öffentlichkeit zu zeigen. Es soll die erste Kunstaussstellung im Nachkriegs-Berlin gewesen sein. Schwaen ist Hedwig Stumpp in dem Berliner Tanzstudio der Gertrud Wienecke begegnet.

*Originalton Schwaen:*

Ich hatte eine dreijährige Zuchthausstrafe hinter mir. Nach illegaler Arbeit für die KPD kam ich im Juli 1938 aus dem Zuchthaus Zwickau raus und hatte durch gute Freunde die Möglichkeit, Musik zu machen. Das heißt, ich bekam Kenntnis von einem Tanzstudio, das am Kurfürstendamm seine Räume hatte, wohl in der Nähe so der Wilmsdorfer Straße nach meiner Erinnerung, und dort lernte ich die Tänzerin Oda Schottmüller kennen, ebenfalls eine Widerstandskämpferin, die zur Schulze-Boysen-Gruppe – also zur *Roten Kapelle* – gehörte und dann leider hingerichtet wurde. Sie war Bildhauerin und Tänzerin in der Richtung des modernen Ausdruckstanzes, also nach Mary Wigman, die wir alle sehr verehrten. Und sie suchte einen Pianisten, weil sie mit dem, mit dem sie arbeitete, gar nicht zufrieden sein konnte. Ich hatte einmal einen Tanzabend von ihr gehört, eben in dem Studio, und mußte bestätigen, daß der Pianist nicht sie sehr inspirieren konnte. Also habe ich gleich mit ihr angefangen zu arbeiten – eine Arbeit, die über Jahre sich hin erstreckte. Ich hatte da Einfluß genommen auch auf ihre Gestaltung insofern, als ich andere Musiken vorschlug und auch nach ihren

Wünschen eigens schrieb. Dieses Tanzstudio war 1938 noch so ein Treffpunkt von Menschen, die absolut nichts mit den Nazis zu tun hatten. Um diese Zeit gab es auch noch einige jüdische Tänzerinnen, das heißt, Töchter von noch begüterten Juden, die noch nicht ausgereist waren; dann erst nach der Kristallnacht 1938 im November verließen sie Deutschland. Also es war so ein Domizil, wo man sich sicher fühlen, wo man sich frei aussprechen konnte.

*Sprecher:*

Das Jahr 1945 sieht Kurt Schwaen als sein Jahr »Null« an. Das ist nicht so wörtlich zu nehmen; denn tatsächlich hat sich vieles, was später wichtig werden sollte, schon in der Zeit vorher angebahnt.

*Originalton Schwaen:*

Ernst Busch lernte ich kennen – übrigens in Wilmersdorf, ich wohnte damals so wie er dort – , und er wußte oder erfuhr, daß ich Pianist bin und auch komponierte und lud mich zu sich ein. Das war die frühe Zeit so um 1946. Er hatte damals die Schallplattenfirma *Lied der Zeit* gegründet, die auch Noten und Bücher herausgab. Übrigens sagte ich ihm, ich hätte die Idee zu einer kleinen Broschüre über Musik, *Tonweisen sind Denkweisen*, was ich damit machen sollte. Da sagte er, na, da geh mal zu dem Direktor um die Ecke sozusagen, und der wird das schon machen, und tatsächlich, in einem halben Jahr war diese Broschüre veröffentlicht. Das nur nebenbei.

Er war ja bekannt als Barrikaden-Tauber aus der Zeit vor 33, der Name »Tauber« sagt ja schon, daß er eine wunderbare Tenorstimme hatte, sehr metallisch. Er ging eigentlich immer vom Text aus, er war ja übrigens auch Schauspieler. Und im Text war er sehr eigen, also wenn ihm etwas nicht gefiel, dann änderte er. Und da war

auch ein Bertolt Brecht nicht sicher vor ihm, er änderte dann auch Stücke, Texte von Brecht. Aber Brecht war kulant genug, ihn gewähren zu lassen, denn die Interpretationen von ihm waren so großartig, daß er sagte, na, lassen wir ihn. Bei einer Feier, wo auch die Nationalhymne gespielt wurde, sagte man, na, hoffentlich ändert der die ooch nicht. Er war also ein bißchen anarchistisch, war nicht einzuordnen. Und übrigens gar nicht geldgierig, also für einen Tenor sehr seltsam. Als wir eine Veranstaltung hatten und ich ihn begleitete, wollte er kein Geld annehmen; und er sagte dann, gebt das dem Schwaen, der braucht Geld. Und tatsächlich, ich brauchte Geld, und er hat es mir also gegeben.

*Sprecher:*

Schwaen arbeitete als Klavierbegleiter mit Ernst Busch, aber auch mit Kate Kühl zusammen. Das regte ihn dazu an, seine ersten Songs zu komponieren. Ernst Busch hatte ihm eine Gedichtsammlung von Robert Gilbert gegeben, der in den zwanziger Jahren unter dem Pseudonym »David Weber« Texte für Eisler geschrieben hatte. Kate Kühl hat die Songs für eine Probeaufnahme gesungen, und Schwaen erhoffte sich bei Buschs Firma *Lied der Zeit* eine Schallplatte. Sie kam indes nicht zustande; aber die Probepressung hat sich durch die Zeiten erhalten.

Es kamen Jahre unruhevoller organisatorischer Arbeit. Schwaen wollte etwas dafür tun, daß eine neue Musik auch neue Hörschichten anspricht. Und zwar auch dadurch, daß die Hörer womöglich selber musizieren, nach einer Musikkultur, die sachte in die neue Tonsprache einführt. Ansätze dazu hatte es schon in den zwanziger Jahren gegeben, etwa durch Paul Hindemith. Das war aber unterbrochen worden, und es grassierten die Klassiker-Arrangements und der Kitsch. Schwaen sah

sich sowohl als Organisator als auch als Komponist und als Theoretiker (er legte Schriften über Laienmusik vor) herausgefordert.

### *Originalton Schwaen:*

Der Berliner Magistrat trat an mich heran und sagte, ich sollte helfen, Volksmusikschulen zu gründen. Es gab in Berlin eine traditionelle Volksmusikschule in Neukölln, die hatte einen guten Ruf, dort hatte auch mal Hindemith unterrichtet. Und das war aber zu wenig für Berlin natürlich, es sollte in jedem Stadtbezirk eine Volksmusikschule gegründet werden. Und ich nahm das als eine sehr wichtige Aufgabe, und wir haben dann innerhalb eines Jahres in Berlin zehn Volksmusikschulen gehabt. Und dann kam 1948, wo der Magistrat sich also teilte, und ich hatte dann nicht mehr genug zu tun. Und dann kam eine andere Aufgabe auf mich zu. Es gab die *Deutsche Volksbühne*, und die war Trägerorganisation für Laiengruppen, Laienchöre, Instrumentalgruppen, und ich wurde Musikreferent für fünf Jahre.

Hier lernte ich nun etwas kennen, was ich als seriöser Musiker natürlich gar nicht kannte, also Volksinstrumente, Balginstrumente, Zupfinstrumente, Blockflöte. Und ich komponierte auch für diese Gruppen. Ein Komponist hat mich da angeregt, das war Konrad Wölki. Konrad Wölki war Direktor der Volksmusikschule in Reinickendorf, und insofern waren wir also Kollegen auf dem Gebiet der Volksmusikschulen. Er war Leiter der sehr bekannten *Berliner Lautengilde*, die gerade zeitgenössische Musik für diese Besetzung organisierte und propagierte. Und ich hörte mir dieses Orchester an, und es gefiel mir diese Spielweise, die so kammermusikalischen Charakter hatte oder hat, und ich setzte mich hin und schrieb ein Stück *Drei Sätze*.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Drei Sätze op. 24 für zwei Mandolinen, Mandola, Gitarre und Kontrabaß (ad lib.) (1948).

## Der Weg zur Musikbühne<sup>3</sup>

Als er am 2. Mai 1945, fünfunddreißig Jahre alt, aus einem Keller in Berlin-Wilmersdorf, in dem er sich verborgen gehalten hatte, kletterte, lag seine Laufbahn als Komponist noch vor ihm. Aber ein Spätentwickler war er nicht. Was er bis dahin komponiert hatte – wenig, bedingt durch die Zeitumstände –, hatte schon Statur. Einer Sammlung *Kleine Suiten* für Violine solo war 1933 sogar die Ehre widerfahren, von dem renommierten Leipziger Musikverlag Peters gedruckt zu werden.<sup>4</sup>

Seit 1933 hatte Schwaen im Widerstand gearbeitet. Er war verhaftet und ins Zuchthaus gesteckt worden. Im Krieg desertierte er aus der Strafdivision 999.

1938 war es ihm gelungen, als Pianist in einem Berliner Tanzstudio unterzukommen. Oda Schottmüller, die er begleitete, gehörte zur *Roten Kapelle* und wurde 1943 hingerichtet. Auf dem Programmzettel einer Matinee vom 12. Februar 1939 im Berliner Theater am Kurfürstendamm steht neben Bartók, Tscherepnin, Reger und Brahms auch der Komponist Schwaen. Vieles ist verlorengegangen, etwa die Musik zu dem Tanz *Der Letzte*, eine gewagte Zeitkritik, an der äußersten Grenze dessen, was damals überhaupt möglich war. Die Tänzerin ist in einen Soldatenmantel gehüllt. Als sie zum Schluß auf die Bühnenrampe zugeht, öffnet sie ihn, und man erblickt ein auf ihr Trikot gemaltes Skelett.

1948 lernt Schwaen Brecht kennen. Brecht ist nach Berlin zurückgekehrt, und auf einem Empfang singt Ernst Busch, von Schwaen am Klavier

---

<sup>3</sup> In: Bulletin des Musikrats der DDR. 26 (1989), S. 44-48. Der dort eingesetzte Titel *Kurt Schwaen und die Musikbühne* wurde präzisiert: Es handelt sich nur um seine Anfänge auf diesem Gebiet und namentlich um seine Anregungen durch Brecht.

<sup>4</sup> Recte: Musikverlag Henry Litolf/Braunschweig; der Verlag wurde erst 1940 von Peters übernommen.

begleitet, Brecht-Lieder. Es kommt zu einem längeren Gespräch, Brecht fragt nach dem Widerstand in Deutschland.

Aber erst 1953 spinnt sich eine Zusammenarbeit an. Brecht hatte 1949 das *Berliner Ensemble* gegründet und junge Leute an sich gezogen. Zwei seiner Meisterschüler waren Wera und Claus Küchenmeister. In ihrem Arbeitsplan stand die Sichtung alter Volksstücke, Volkslieder, Schuldramen, Fastnachtsspiele – Brecht hatte von jeher eine Neigung dafür. Sie stöberten ein Dramolett des Grimmaer Schuldirektors Martin Hayneccius auf und bearbeiteten es als *Hans Pfriem oder Kühnheit zahlt sich aus*. Brecht hielt seine Augen darüber, gab Ratschläge und ließ es am *Berliner Ensemble* als ein Modellstück für Laiengruppen inszenieren. Die Musik dazu ist von Schwaen. Brecht gefiel sie, und er schrieb die goldenen Worte:

»Es wird wenig Leute geben, welche die lustige und wahrhaft edle Musik Schwaens nicht schön finden. Aber das Einstudieren dieser Musik wird vielleicht nicht ganz leicht sein. Von solchen Schwierigkeiten in der Kunst darf man sich niemals abhalten lassen. Die guten Musiker bereiten dem Ohr Überraschungen. Sie vermeiden das Abgedroschene.«

Schwaen mußte Brecht wohl ansprechen. Er war kompositorisch noch nicht festgelegt, nicht vereinnahmt durch die großen musikalischen Apparate, er schätzte den Volksjargon, war andererseits literarisch beschlagen, stand im gleichen politischen Lager, hielt sich offen für Anregungen.

Er wurde von Brecht zu sonderbaren Privatsoireen in dessen Wohnung in der Berliner Chausseestraße eingeladen. Brecht wollte mit ihm sein Ideal einer auf den Kopf gestellten, radikal antiauratischen Musik erproben, der sogenannten »Misuk«. Er las seine Gedichte vor, dabei

gelegentlich rauchend; in den Pausen hatte Schwaen auf einem arg ramponierten Harmonium dazu zu improvisieren.

Es gab weitere Aufgaben beim *Berliner Ensemble*, kleine gewiß, aber eben durch Brechts Eingriff wichtige. Schwaen schrieb eine Ballade zu dem *Prozeß der Jean d'Arc* von Anna Seghers, in der Manier eines Kampflieds, aber Brecht wollte eher eine Moritat. Für eine Rundfunksendung der volkstümlichen szenischen Romanze *Mariana Pineda* von Lorca entstanden zwei Lieder. Das chinesische Volksstück *Hirse für die Achte*, von Manfred Wekwerth inszeniert, brauchte eine Musik.

Und dann kam Brecht eines Tages mit seinem Schulstück *Die Horatier und die Kuriatier*, das er Mitte der dreißiger Jahre in der Reihe seiner Lehrstücke geschrieben hatte. Eisler hatte es vertonen sollen, aber sich entschuldigt, keine Zeit dafür zu haben – was Brecht ernstlich verstimmte.

1955 nun geht Brecht auf Schwaen zu. Seiner Mitarbeiterin Isot Kilian nach soll er die Besetzung mit Blasinstrumenten vorgeschlagen haben. Das Stück sollte von Schulkindern gespielt werden, nicht älter als vierzehn Jahre – weil sie sonst linkisch wirkten – ; im Chor, der eine gewisse Kraft haben sollte, durften auch die Älteren mitwirken. Schwaen spielte Brecht die fertigen Nummern vor, und er soll nur wenige Einwendungen vorgebracht haben. Über die Einleitung sagte er, daß sie farbig sei und Größe hätte. Brecht starb am 14. August 1956. Die am *Berliner Ensemble* geplante Modellinszenierung für Schulen kam leider nicht zustande.

Nach Brechts Tod stellte Heinz Kahlau – ebenfalls einer seiner Meisterschüler – eine Verbindung zu Günter Kunert her. Schwaen verabredete sich mit ihm im Berliner Presseklub. Da sie sich nicht kannten, sagte Kunert, daß er einen Schnurrbart habe. Schwaen gab zu bedenken, er habe keinen.



Kunert meinte, da würde er ihn schon erkennen. Damit begann ein Arbeitsbund, der fast zehn Jahre lang hielt.

Weit mehr Pläne waren im Gespräch, als verwirklicht wurden. Als erstes suchte Kunert ein »nicht-klassisches« Ballett einzubringen. Auch wurde eine Oper erwogen, und später war von vier Kurz-Opern die Rede – alles blieb liegen.

1958 kam Schwaen mit einem Eil-Auftrag. Der Kinderchor des Berliner Rundfunks suchte für ein internationales Treffen ein geeignetes Paradestück. Kunert nahm sich die griechische Sage vom König Midas vor. Das Stück schlug glänzend ein und machte die Runde. Wo Schwaen auch immer in einer Schule auftaucht, werden ihm die Lieder aus dem *Midas* vorgesungen.

*König Midas* ist eine Kinderkantate, die szenische Verlebendigung freistellt. Da er bemerkte, daß er hier etwas zu sagen hatte und Wichtiges bewirken konnte – nämlich überhaupt Kinder an Musik heranzuführen, auf spielerische Weise –, hat Schwaen nicht weniger als neun »Kinderoperen« vorgelegt, teils auf Texte von Günter Kunert, teils auf eigene. Dabei war ihm die Brechtsche epische Dramaturgie, die Verbindung von Darstellung und Kommentar, Vorbild, auch dessen musikalischer Gout, der entfettete Moritatenton. Um auch praktisch zu zeigen, was ihm vorschwebt, auch um Modelle zu schaffen, hat Schwaen ab 1973 neun Jahre lang in Leipzig an einem »Kindermusiktheater« mitgearbeitet.

Von den »Kinderoperen«, die von Kindern auch darzustellen sind, unterscheidet Schwaen die »Opern für Kinder«, zur Aufführung vor Kindern bestimmt, aber vom Berufstheater zu realisieren. Kindern soll das Opernvokabular beigebracht werden, handlich und griffig, womöglich vergnüg-

lich und stilistisch weit gestreut, von der Arie bis zum Couplet. Schwaen schrieb drei solcher Opern; mit den über siebenhundert Aufführungen der Abenteuer des *Pinocchio* hatte er hier seinen schönsten Erfolg.

Dem Experiment aufgeschlossen, wagte sich Schwaen mit Günter Kunert Ende der fünfziger Jahre an eine Funk-Oper: *Fetzers Flucht*. Anfang der Sechziger arbeiteten die Autoren das Stück fürs Fernsehen um. Beabsichtigt war keine bloße Anpassung, sondern die Etablierung eines neuen Mediums. Die Fernsehoper sollte mit der Fiktion, daß Singen »realistisch« sein könne, brechen. Im Gegenteil: Immer dann, wenn bei Schwaen und Kunert einer zu singen beginnt, gibt es einen Schnitt oder Kamera-Schwenk, und es wird in einer Montage der Text durch Bilder kommentiert. Es ist eine Dramaturgie konsequenter Verfremdung, und sie greift auch auf die akustische Seite über, etwa wenn die Musik, um gleichsam eine Distanzierung auszudrücken, durch weite Hallräume geschickt wird. Verfremdung entsteht auch dadurch, daß die Gesangspartien von Schauspielern ausgeführt wurden, ersten Kräften des *Berliner Ensembles*, an ihrer Spitze Ekkehard Schall. Arie, Flüsterchor und Moritatengesang, vertrauten Modellen nachgebildet, geraten in ein surrealistisches Licht; das dazugestellte Bildokument bewirkt eine weitere Brechung.

Die Kritiken waren böse, man sprach von Schematismus und Dekadenz, von einem Dadaistenspuk. Die Oper verschwand in der Versenkung und mit ihr überhaupt das Projekt »Fernsehoper«.

Schwaens bisher letzter Oper *Craqueville oder die unschuldige Sünderin* liegt eine Idee Brechts zugrunde. 1953 hatte Brecht seinen Meisterschülern Wera und Claus Küchenmeister Marcel Pagnols *Die Frau des Bäckers* als Operettenstoff empfohlen – denn eine Operette bringe Geld. Er hat sich sogar selber darum gekümmert und Ratschläge gegeben, auch

Schwaen wurde schon einbezogen. Aber den damaligen Kunstrichtern erschien der Stoff doch tatsächlich als »zu frivol«, und er wurde zurückgewiesen. Brecht konnte seine These »Arbeit und Sünde gehn nicht in ein Haus, wie Wasser das Feuer, löscht eins das andere aus« nicht beweisen lassen. Erst dreißig Jahre später war die Zeit dafür gekommen.

### ***Fetzers Flucht***

Den ersten Schritt auf Schwaens Musik zu tat ich am 26.4.1958, als ich in Halle in der von Hella Brock, an der Universität lehrbeauftragt – sie hatte über *Die Dramaturgie der Schuloper im 20. Jahrhundert* promoviert – , initiierten Uraufführung seines Schulstücks *Die Horatier und die Kuriatier* saß. Ich war damals Assistent für Musikgeschichte am dortigen Konservatorium; als Brecht-Enthusiast und seit meiner Begegnung mit Paul Dessau 1956 insbesondere auf Brechts Herausforderung an Musiker gelenkt, hatte die Premiere freilich mein Interesse erweckt.

Die Musik packte mich auf der Stelle; aber das szenische Arrangement, für das man sich einen Kammersänger vom Landestheater ausgeborgt hatte, schien mir, auf die normierten pathetischen Operngesten setzend, gar nicht brechtgemäß zu sein. In einer Kritik für die Studentenzeitschrift *Forum* (die unveröffentlicht blieb) regte ich zu einer Modellinszenierung unter Konsultation des *Berliner Ensembles* an.

Im Januar 1959 komponiert Schwaen auf einen Text von Günter Kunert die Funkoper *Fetzers Flucht*<sup>5</sup>; die Ursendung bei Radio DDR war am 30.7.1959. Bereits im Juni in Prag bei einem Internationalen Rundfunkwettbewerb, dem Dmitri Schostakowitsch präsierte, vorgeführt, erhielt das Werk dort ein

<sup>5</sup> Mit dem Namen dürfte Kunert verfremdend auf das *Fatzer*-Fragment von Brecht anspielen.

Diplom verliehen. Ich war daran interessiert und ließ mir im Juni 1960 aus dem Archiv des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR ein Tonband zustellen. Aber meine Versuche, an das Notenmaterial zu gelangen, schlugen fehl.

Am 20.5.1961 fragte ich bei Schwaen selber an. Der VEB Deutsche Schallplatten hatte mich für einen Kommentar zu seinem *Volkslieder-Streichquartett* verpflichtet – mein erster veröffentlichter Schwaen-Text! –, und ich sammelte Informationen. Was die *Fetzer*-Materialien anging, mußte er passen; sie würden von ihm für die anstehende Umarbeitung zu einer Fernsehoper benötigt (Brief v. 23.5.1961). Ein von mir in der Musikbibliothek Leipzig beabsichtigter Vortrag über die Funkoper zerschlug sich.

Ein gutes Jahr später ließ Schwaen am 2.7.1962 von sich aus hören, vermeldete die Umarbeitung als beendet und erbot sich einen Klavierauszug der alten Fassung zu schicken. Ich zeigte mich auch an den neuen Materialien der Fernsehoper (einschließlich des Drehbuchs) interessiert und erhielt dies alles. Am 23.7.1962 kündigte Schwaen die Uraufführung zur Internationalen Dokumentarfilmwoche in Leipzig an; später (4.9.) berichtete er sich: neuer Termin Anfang Dezember zum zehnjährigen Bestehen des Deutschen Fernsehfunks. Eine Pressekonferenz, zu der er mich einlud, sollte vorangehen.

Ich hatte ihm von meiner Absicht berichtet, über *Fetzers Flucht* zu schreiben, und damit auch bereits bei der Redaktion der Zeitschrift *Theater der Zeit* vorgefühlt. Man war interessiert, teilte mir sogar schon das Erscheinungsdatum mit. Aber nach der Ursendung im Deutschen Fernsehfunk am 13.12.1962 stand im *Neuen Deutschland*, dem Zentralorgan der SED, ein vernichtender Verriß, und im Leserforum der Zeitschrift *Funk und Fernsehen der DDR* war von »grobem Unfug« und einem »Ärgernis« die

Rede. Vorgeblich soll die Kampagne von Lotte Ulbricht, der Frau des Ersten Sekretärs des ZK der SED, gesteuert gewesen sein. Abgesehen von der heiklen »Flucht«-Thematik von Ost nach West – brisant insbesondere nach dem Bau der »Mauer« 1961 – verunsicherte die avantgardistische Filmtechnik, zumal sie sich hier mit der Gattung der Oper, und einer Gegenwartsoper zumal, verband. *Fetzers Flucht* wurde in das Gifffach »Formalismus« gesteckt. Der Chefredakteur von *Theater der Zeit* schrieb mir am 4.1.1963:

»Den von Ihnen angebotenen und von uns bestätigten Beitrag über *Fetzers Flucht* haben wir erhalten. Leider müssen wir Ihnen nach genauer Überprüfung mitteilen, daß er für eine Veröffentlichung nicht geeignet ist. Wie Sie sicher bereits aus der Presse entnommen haben, haben sich um dieses Stück und diese Inszenierung entscheidende Auseinandersetzungen abgespielt. Ihr Beitrag jedoch geht nicht, wie es für eine Fachzeitschrift nach diesen Auseinandersetzungen jetzt notwendig wäre, von einer Analyse des prinzipiellen ideologischen Standpunkts der Autoren aus, sondern beschränkt sich auf die rein fachliche Untersuchung einzelner Problemkomplexe. Da Sie in Ihrem Beischreiben zum Ausdruck bringen, daß diese Ihre Meinung und die Art der Darstellung absolut sind, sahen wir auch keine Möglichkeit, mit Ihnen in Kontakt zu treten, um eine Neufassung des Artikels innerhalb kürzester Frist zu gewährleisten, denn unser Heft wird heute bereits aufgerissen.«<sup>6</sup>

Bei der Sendung von *Fetzers Flucht* im Deutschen Fernsehfunk hatte ich den Ton mitgeschnitten und führte die Musik in einem meiner Seminare an der Theaterhochschule Leipzig (ich war dort Lehrbeauftragter) kurz vor Weihnachten 1962 vor. Die Studenten – darunter spätere Koryphäen

---

<sup>6</sup> Eine Kopie des angeführten Beitrags zu *Fetzers Flucht* im Kurt-Schwaen-Archiv.

wie der Münchner Intendant Dieter Dorn! – waren hellauf begeistert. Aber nur wenige Monate vergingen, und mir flatterte die Kündigung auf den Tisch – aus strukturellen Gründen, versteht sich.

Vom 18.–24.10.1965 war ich mit Schwaen vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR zu einer Informationsreise nach Ungarn delegiert. Wir nächtigten in Budapest bei einer pensionierten, schnatrig aufdrehenden Aktrice und erlebten ausgelassene Weinabende mit Cymbalmusik.<sup>7</sup> Er berichtete mir von einer geplanten Schallplattenaufnahme von *Fetzers Flucht*. Im Januar 1966 mußte er es widerrufen:

»alles lief gut. ich überlegte einen ausschnitt von 25 minuten, die vorgesehen waren. mit dieser zeit konnte man einen repräsentativen querschnitt herstellen. als es so weit war, rief man an: es sollte noch ein weiteres werk aufgenommen werden, für jedes kämen dann 13 minuten raus. da habe ich gedankt. soll sich die schallplatte ihre projekte aussuchen wie sie will, ich mache da nicht mit. mit *fetzers flucht* wird es also nichts. mich berührt das nicht sehr, ich bin dergleichen schon gewohnt.«

Als ich 1969 Schwaen zu einem Autorenporträt in die Leipziger Rathauskonzerte einlud, tauchte erneut *Fetzers Flucht* auf, weil er Teile daraus in einen Kunert-Zyklus *Tagwerke* aufnehmen wollte, und der Plan einer Studie über die Fernsehoper kam mir wieder in den Sinn. Ich fragte bei Schwaen an, wie er die Chancen einer Veröffentlichung beurteilte. Er meinte (Brief v. 4.6.1968), daß eine solche Arbeit »nicht ohne schwierigkeiten« sei, aber »heut doch wohl schon möglich« sein müßte. Leider habe ich es nicht weiterverfolgt.

---

<sup>7</sup> Mein Bericht über die musikalischen Ereignisse in: Musik und Gesellschaft. 16 (1966), H. 11, S. 755-758.

## **Gutachten zu *Dessau/Brecht – Musikalische Arbeiten***

Im Herbst 1962 schrieb Kurt Schwaen im Auftrag der Akademie der Künste der DDR ein Gutachten zu meinem Manuskript *Dessau/Brecht – Musikalische Arbeiten*. Im Jahr darauf erschien das Buch im Henschelverlag Berlin. Es hatte eine lange Odyssee hinter sich.

1956 hatte ich Paul Dessau kennengelernt und verfasste einen Aufsatz über seine damals noch auf dem Index stehende Brecht-Oper *Die Verurteilung des Lukullus*. Im Laufe der Zeit weitete sich das Thema zu seinen Beziehungen zu Brecht überhaupt aus, und die Akademie der Künste erteilte einen Forschungsauftrag. Doch war die Sache in mehrfacher Hinsicht brisant. Hanns Eisler, um 1960 Sekretär der Sektion Musik der Akademie, suchte mich davon abzubringen, weil er auf seine Dominanz als Brecht-Komponist bedacht war. Von anderer Seite her gab es kunst-ästhetische Vorbehalte. Zum ersten Mal sollten in der DDR Analysen von Werken in der verpönten Zwölftontechnik erscheinen. Dies betraf insbesondere Dessaus neue Brecht-Oper *Puntilla* – deren Bewährung durch eine Aufführung ohnehin noch ausstand. Das Ministerium für Kultur der DDR wünschte eine Veröffentlichung des Buches erst nach der Premiere.

Mit Winkelzügen aller Art sollte das Projekt zu Fall gebracht werden. Bereits Ende 1960 hatten zwei Mitglieder der Akademie der Künste, Bodo Uhse und Rudolf Wagner-Régeny, grundsätzlich positive Gutachten vorgelegt. Sei es, daß sie verschlampt worden waren oder als nicht kompetent angesehen wurden: Die Druckgenehmigung wurde im Sommer 1962 wegen vorgeblich fehlender Gutachten verweigert. Kurzfristig sprang Kurt Schwaen ein. Daß das Buch schließlich 1963 erscheinen konnte, dürfte nicht zuletzt ihm zu verdanken sein.

## Kinderkantate – Schulstück

Seit 1961 war meine Frau Lydia Hennenberg als Musiklehrerin in Leipzig an der 49. Oberschule tätig und baute dort einen Schulchor auf.<sup>8</sup> Freilich begann ich sie umgehend auf Schwaens Arbeiten hinzulenken. Sie fragte bei ihm nach der Kantate für Kinder *König Midas* und der Kinderoper *Die Weltreise im Zimmer* an, beide nach Texten von Günter Kunert. Am 20.1.1962 teilte Schwaen mit, daß die Kantate kürzlich im Verlag Hofmeister erschienen sei; die Kinderoper werde wohl erst in einem Jahr herauskommen. *König Midas* sei kürzer und leichter. Die Entscheidung fiel auf dieses Stück – Aufführung am 29.6.1962 im Leipziger *Elstertal* mit dem Chor der 49. Oberschule und Studenten der Hochschule für Musik.

*Erstausgabe  
mit Zeichnung  
von  
Günter Kunert*



Die Verbindung zu Schwaen sollte beibehalten werden. Am 21.9.1962 schickte er auf Anfrage hin den Klavierauszug seiner Kinderkantate *Ein Tier, das keins ist* nach Günter Kunert. Sie müsse szenisch aufgeführt werden, »allerdings unter sparsamster Verwendung von Requisiten, die sich die Kinder selbst herstellen können.«

<sup>8</sup> Mitte der sechziger Jahre begann sie zusätzlich an der Universität Leipzig Musikwissenschaft zu studieren und wählte 1968 als Thema ihrer Diplomarbeit *Das Kantatenschaffen von Kurt Schwaen* (Ms. 70 S.).



# KULTURZENTRUM SCHLEUSSIG

Freitag, den 29. Juni 1962, 19.30 Uhr, im „Elstertal“

## SINGT DAS LIED DER NEUEN ZEIT

Lieder / Gedichte / Chöre

### I

1. Friedenslied . . . . . Hanns Eisler / Bertolt Brecht
2. Frühlingslied . . . . . Louis Fünberg
3. Die Weidenpfeife . . . . . Petr Eben / Jaroslav Seifert
4. Die Sommerzeit . . . . . Christoph Demantius
5. Sommersonne . . . . . Petr Eben / Václav Čtvrtek
6. Septembermorgen . . . . . Eduard Mörike
7. Herbstlied . . . . . Petr Eben / Václav Čtvrtek
8. Winter . . . . . Arno Holz
9. Spatzenlied . . . . . Petr Eben / Václav Čtvrtek
10. Das Marienwürmchen . . . . . Volkslied / Satz: J. Brahms
11. Das Heidenröslein . . . . . Franz Schubert / J. W. Goethe
12. In dem Schneegebirge . . . . . Volkslied / Satz: Hans Lang
13. Alle meine Kleider . . . . . Volkslied / Satz: H. Tiessen
14. Kinderlied . . . . . Günter Kunert
15. Bitten der Kinder . . . . . Paul Dessau / Bertolt Brecht

### II

#### König Midas

Kantate für Kinder

Musik: Kurt Schwaen, Worte: Günter Kunert

Es singt der Chor der 49. Oberschule,  
es spielen Studenten der Hochschule für Musik  
Leitung: Lydia Hennenberg

Anfang 1963 brachte er die Uraufführung seines neuen Schulstücks *Der Dieb und der König* ins Gespräch und übermittelte den Klavierauszug. Parallel bereitete der Kinderchor des Deutschlandsenders unter Manfred Roost eine Einstudierung vor, die sich aber verzögerte; freundlicherweise wurde von dort Chormaterial abgezweigt.

Schwaen hatte das Schulstück wiederum dem Verlag Hofmeister angeboten, aber eine Ablehnung erhalten, die er in einem Brief vom 30.3.1963 ironisch als »Warnung« zitiert<sup>9</sup>:

»Wie Sie wissen, hat es seinerzeit in unserem Lektorat Zweifel gegeben, ob *König Midas* genügend musikalischen Anreiz bietet, um von Kindern gern musiziert zu werden. Wir haben schließlich die damaligen Zweifel hinten angestellt, sind aber auch heute noch nicht ganz überzeugt, daß die Musizierpraxis unsere Bedenken gänzlich zerstreut hat. Solche Zweifel, aber in viel größerem Maße, haben wir auch gegenüber dem Schulstück *Der Dieb und der König*.«

Die Uraufführung fand am 21.12.1963 im Leipziger Haus der Volkskunst statt. Ich hatte den Klavierpart übernommen<sup>10</sup> und mich auch um das szenische Arrangement gekümmert. Schwaen war extra aus Berlin angereist. Am 22.6.1964 kam es zur Schuljahresabschlußfeier der 49.Oberschule zu einer zweiten Aufführung.

In einem Beitrag für die Fachzeitschrift *Musik in der Schule* habe ich das Schulstück und seine Einstudierung dokumentiert. Die Kinderoper *Die Weltreise im Zimmer* blieb jahrelang unbeachtet; zur Uraufführung 1977 steuerte ich in *Musik und Gesellschaft* ein Notat bei.

---

<sup>9</sup> Druckausgabe erst 1974 im Verlag Neue Musik Berlin.

<sup>10</sup> 1977 entstand für eine Aufführung im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele 1978 eine Instrumentierung für Kammerensemble.



*Der Dieb*

## ***Der Dieb und der König – ein neues Schulstück***<sup>11</sup>

### Daten

Worte und Musik des Schulstücks *Der Dieb und der König* stammen von Kurt Schwaen. Es entstand im Jahr 1962. Als Vorlage diente ein altes chinesisches Märchen.

Schulstück: Gattungsbezeichnung aus drei Gründen. Dieses Stück ist für Schulen gedacht, es soll von Schülern aufgeführt werden, und man kann sich an ihm schulen.

Besetzung: einstimmiger Chor (nur am Schluß zweistimmig), drei Solisten (zwei kurze, einfache Partien und eine größere, anspruchsvollere), begleitendes Klavier (einen fortgeschrittenen Musikschüler erfordernd). Bühnenbild ist nicht nötig, aber drei Kostüme – für die Solisten. Auch braucht man drei Masken. Als Thron für den König genügt ein Stuhl. Dauer des Schulstücks: etwa fünfzehn Minuten.

### Fabel

Das Stück spielt in einem Land, wo es Ausbeuter und Ausgebeutete gibt; wo der, der arbeiten will, nicht arbeiten kann; wo Hunger und Elend herrschen. Ein Dieb hat eine Tabakspfeife gestohlen und muß eine Gefängnisstrafe absitzen. Handelt es sich um einen selbstsüchtigen, heimtückischen Verbrecher oder um das Opfer eines Gesellschaftssystems, welches Verbrechen bedingt, weil es von selbstsüchtigen, heimtückischen Verbrechern geschaffen wurde? – so steht die Frage. Der Dieb verteidigt sich, indem er vom Angeklagten zum Ankläger wird. Er bietet einen Birnenkern feil; der Baum, der daraus erwüchse, trüge goldene Früchte – doch dürfe sein Eigentümer niemals gestohlen haben. Die Würdenträger, Bevorrechteten, Besitzenden

---

<sup>11</sup> In: Musik in der Schule. 16 (1965), H. 1, S. 29-32.

schlagen den Kern aus, er würde ihnen nichts nützen, sie sind allesamt Diebe. Sie sind die großen Diebe, die als Machthaber ungeschoren bleiben, den kleinen Dieben aber, den Entrechteten, Moral predigen. Sie wollen stehlen, aber nicht bestohlen werden. Der kleine Dieb fordert unser Mitgefühl heraus, die großen Diebe unseren Abscheu.

Denn dieser kleine Dieb ist kein schlechter Mensch. Er möchte gern arbeiten – aber er findet keinen Arbeitsplatz. Er hat kein Geld – und er muß doch leben. Erst dann, wenn die großen Diebe im Gefängnis sitzen, wird er nicht mehr Diebereien begehen müssen, wird er frei, rechtschaffen und ohne Sorge ums tägliche Brot leben und arbeiten können. Der König verweist den Dieb des Landes, weil er an den Grundfesten der herrschenden Gesellschaftsordnung rüttelte. Durch eine List hat sich der Dieb die Freiheit erkaufte. Aber eine sehr fragwürdige Freiheit: Wieder erwartet ihn Armut. Gelöst sein wird das Problem erst, wenn eine neue, gerechte Gesetzgebung und eine neue, gerechte Gesellschaftsordnung geschaffen sind – was der Schlußchor fordert.

### Anliegen

Es werden wichtige und komplizierte Fragen aufgeworfen:

1. Hat der Mensch einen Trieb zum Stehlen oder macht ihn die Not zum Dieb? Verallgemeinert gesagt: Ist das Verbrechen natur- oder sozialbedingt?
2. Sind die kleinen Diebe, die, offen Gesetze mißachtend, eine Tabakspfeife stehlen, ein größerer Schaden für die Gesellschaft als jene Diebe, die, unter dem Schutz von Gesetzen, ganze Länder ausplündern?
3. Kann Tugend kommandiert werden, oder braucht sie nicht vielmehr einen guten Nährboden: eine Ordnung sozialer Sicherheit und Gerechtigkeit?

4. Darf es zweierlei Recht geben – eins, das Unrecht legalisiert, und eins, das Unrecht bestraft; eins für Bevorrechtete und eins für Entrechtete?

5. Kann eine Gesellschaftsordnung, in der Menschen durch Menschen ausgebeutet werden, überhaupt gültig Recht sprechen; bedeutet nicht jeder Rechtsspruch, der Besitzverhältnisse betrifft, schon ein Unrecht, weil eben die Besitzverhältnisse auf Unrecht beruhen?

6. Wie kann das herrschende Unrecht beseitigt werden: durch Übertünchung, durch neue Gesetze im Rahmen des alten Gesellschaftssystems – oder durch ein neues Gesellschaftssystem?

Komplizierte Fragen – die im Schulstück auf einfache, phantasievolle, einprägsame und kindgemäße Weise erklärt und geklärt werden. Die Märchen-Parabel lehrt nämlich:

1. Der Mensch ist nicht von Grund auf schlecht, aber die Umwelt kann ihm Schlechtigkeit anerkennen.

2. Die großen, rechtlich begünstigten Diebe sind die wahren Schädlinge; ohne sie gäbe es auch nicht die kleinen Diebe.

3. Tugendhaft sein kann nur, wem die Umwelt es gestattet, tugendhaft zu sein.

4. Das Recht muß einheitlich und unteilbar sein, es darf nicht nach dem Besitz unterscheiden.

5. Rechtssprüche in einem Unrechts-Staat sind doppelzünftig, weil ja nach zweierlei Maß gemessen wird.

6. Nicht Reformen helfen weiter – Unkraut muß mit der Wurzel ausgerottet werden.

Freilich werden diese Lehren nicht alle fertig serviert – sie wollen erarbeitet sein. Gegeben sind Handlung und Schlußmoral, aber darin erschöpft sich der gedankliche Gehalt nicht. Die aufgezeigten Probleme wollen beachtet und weitergedacht, zu Ende gedacht werden – vom Zuschauer, dem unbestechlichen Richter.

### Dramaturgie

Das Stück läuft auf zwei Ebenen ab: auf der der Handlung und der des Kommentars. Die Handlung ist den Solisten – dem Dieb, dem König, dem Wächter – übertragen, der Kommentar dem Chor. Einmal vermischen sich die beiden Ebenen, greift der Chor in die Handlung ein: indem er Fragen an den Dieb richtet – warum er gestohlen habe – und dieser ihm Rede steht. Sonst erklärt der Chor Vorgänge, die von den Solisten pantomimisch dargestellt werden. Zu Beginn und am Schluß wendet der Chor sich direkt an die Zuschauer. Mag er einerseits die Zuschauer ansprechen, so steht er andererseits stellvertretend für die Zuschauer, spricht er Fragen aus, die sich ihnen aufdrängen, macht er sich zu ihrem Mittler.

Mit dem Chor wird und soll man sich identifizieren; auch er ist ja ein »Betrachter«, bemüht um unvoreingenommene Urteilsfindung. Seine Haltung – die eines denkenden Mitspielers, besser: Gegenspielers – soll dem Zuschauer Vorbild sein. Manchmal wird die Handlung schon von den »Betrachtern« auf der Bühne, dem Chor, diskutiert, indem sie sich in zwei Gruppen spalten, die einander fragen und antworten. Die Diskussionsbereitschaft des Zuschauers wird dadurch um so stärker geweckt.

Der gleichzeitige Ablauf von Handlung und Kommentar macht stets deutlich, daß ein Spiel, ein lehrhaftes Exempel vorgeführt wird, der Wirklichkeit entnommen, aber nicht Wirklichkeit selber. So wird der Zuschauer nicht in die Handlung hineingezogen, sondern kann sie mit Abstand betrachten. Er wird angehalten, sich Fragen zu stellen, ihm unterbreitete Argumente zu überprüfen – eben eigenverantwortlicher Spielpartner zu sein. Er soll sich bemühen, selbst Lehren zu ziehen, wodurch er sie besser begreifen und stärker beherzigen wird. Dieses Schulstück ist ein Lehrstück. Der dramaturgische Aufbau unterstellt sich dem Lehrziel.

### Form

Der Handlungsablauf gliedert sich in neun Musiknummern: Chöre, Chor-Dialoge, Soli, Solo-Chor-Dialoge, kleine Arien, Ariosi, Rezitative – Formen des Oratoriums, der Kantate, der Oper in nuce, lebendige Beispiele zur Musikkunde.

Die Nummern sind in sich abgerundet, greifen aber auch ineinander über: durch Variantverhältnisse, durch Zitate. Der formale Bauplan sieht so aus:

Musiknummer 5, Mittelpunkt der Form, ist, inhaltlich gesehen, die Schlüsselszene; denn in ihr offenbart der Dieb das Wesen des Birnenkerns – jenes Kerns, der die Schuldfrage klärt. An diese Schlüsselszene reihen sich beiderseits, nach Art chiasmischer Formgebung, Musiknummern, die jeweils in Beziehung zueinander stehen – loser oder enger. Nr. 4 und Nr. 6 eint der gleiche Formtyp: Beides sind Strophenchöre, Nr. 4 strukturiert als a / :b:, Nr. 6 als :a / b + Coda. Die Nummern 3 und 7 sind nur sehr locker verwandt: einzig durch ihre Besetzung. In dem einen Fall stehen sich Dieb und Wächter, in dem andern Dieb und König gegenüber. Dafür schließt bei den Ecknummern die Klammer fester. Die Num-



mern 2 und 8 beziehungsweise 1 und 9, alles Chöre, stehen jeweils zueinander im Variantverhältnis: gleiche harmonische Muster, gleiche Rhythmus-Formeln – nur abgewandelte Thematik.

Die formale Funktion der Schlüsselszene, eine Achse zu bilden, wird noch dadurch betont, daß sie, als Reminiszenz, Thematik der vorhergehenden Nummer zitiert und, als Antizipation, solche der folgenden. Die Schlußreplik des Diebes erinnert hier im melodischen Duktus an den vorausgegangenen Strophenchor, und die Klavierpassage, die diese Replik einleitet, nimmt die Nachspiele des folgenden Strophenchors vorweg.

In sich sind die Nummern sehr abwechslungsreich gestaltet. Vielfältige Formcharaktere reihen sich aneinander, werden aufeinander bezogen. Die kleinen Bausteine der Form schließen sich zu größeren Bausteinen zusammen; die Nummern sind, bei aller Mosaikhaftigkeit, in sich geschlossen. Formale Differenzierung, Abwendung von der Schablone: beides birgt Hör-Erschwernisse in sich, aber beides aus lehrhafter Absicht. Der junge Hörer (und Ausführende) soll lernen, sich nicht nur in musikalischen Schablonen zu bewegen – in jenen Schablonen, nach denen die Schlagermusik, die er tagtäglich konsumiert, gearbeitet ist. Er soll das ausgetretene Wegenetz der normierten Achttakter verlassen können und sich gleichwohl nicht in einem Irrgarten verlieren. Er soll angehalten werden, aufzupassen, auf Überraschungen gefaßt zu sein, Ungewöhnliches nicht als unverständlich abzutun. Er soll lernen, Musik bewußt zu hören. Eine Übung, die dem Verstehen zeitgenössischer Konzertmusik zugute kommen wird. Denn was sich dort im Großen abspielt, ist hier im Kleinen angedeutet.

### Ausführende

Die Uraufführung war dem Chor der Leipziger 49. Oberschule (Leitung: Lydia Hennenberg) übertragen. Der Chor besteht seit drei Jahren. Er hat gegenwärtig etwa 50 Mitglieder.

Das Repertoire ist auf zeitgenössische Musik ausgerichtet; aufgeführt wurden bisher die Kantate *König Midas* von Kurt Schwaen, der Kinderlieder-Zyklus *Es grünen die Zweige* von Petr Eben, die Weihnachtskantate *Tausend Sterne sind ein Dom* von Siegfried Köhler, Lieder und Chöre von Paul Dessau, Hanns Eisler und Kurt Schwaen.

### Aufführung

Die Uraufführung fand am 21.12.1963 im Leipziger *Haus der Volkskunst* statt. Ein ehemaliges Theater mit großem Zuschauerraum, einem Rang und geräumiger Bühne. Das Schulstück war mit einem Märchenspiel gekoppelt, das Kulissenbau erforderte, daher stand nur die Vorderbühne – der überdeckte Orchesterraum – zur Verfügung. Das Spiel auf der Vorderbühne, vor geschlossenem Vorhang, erwies sich als Vorteil; denn so konnte das Publikum direkter angesprochen werden. Dekorationen waren ohnehin unnötig – das Schulstück will ja nicht verbergen, daß es nur ein Spiel ist; es braucht keine Illusionsbühne, keinen Kulissenzauber.

Auch die Kostüme sollten den Spiel-Charakter unterstreichen; sie sollten Typisches aussagen, doch brauchte die Verwandlung nicht vollkommen zu sein. Vorsprache bei einem Kostüm-Fundus brachte keine Hilfe: Leih-Kostüme sind meist mit allerlei Firlefanz behangen, aber verwaschen, untypisch, wenig bühlenwirksam. Es hieß aus der Not eine Tugend machen. Der Dieb erhielt einen schwarzen Pullover, dem zwei farblich stark kontrastierende Stoffreste umgeschlungen wurden. Die karierte

Hose lief in Fetzen aus; die Beine waren nach Art primitiver, doch warmhaltender Bandagen mit Zeitungspapier und Stricken umwickelt. Das Kostüm verschweigt nicht die Billigkeit der Materialien – es widerspiegelt die Armut des Diebes; gleichwohl ist es von charakteristischer Schönheit. Den König sollte, seiner Stellung entsprechend, edles Material kennzeichnen. Purpurner Stoff, kräftig leuchtend, wurde um ihn drapiert; die Zeichen seiner Würde waren ein Hermelinkragen und eine Krone. Der Wächter sollte als ein eitler, aufgeblasener Möchtegern erscheinen: also Hosen mit Schoitash, protzige Orden, gelbe Schulterklappen, grüner Helm, aufgezwirbelter Kaiser-Wilhelm-Schnurrbart.

Der Dieb bietet den Birnenkern verschiedenen Würdenträgern an; der König verwandelt sich, auf offener Szene, nacheinander in diese Würdenträger – einfach durch Aufstülpen von Masken. Die Kopfbedeckungen sollten typische Attribute der verschiedenen Berufe sein, die Masken auf die typische Mentalität der Menschen deuten, die diese Berufe ausüben.



*Kanzler*

*General*

Der Kanzler erhielt einen Zylinder. Seine Maske war schwammig, voller Fettpolster, blöde glotzen die Basedowaugen, ein Zigarrenstummel lag lässig im Mundwinkel. Der Richter mit dem typischen Barett strahlte Pedanterie aus; er hatte eine rosige Maske mit gepflegtem Bärtchen

und einer strengen Brille. Der General sollte roh und dumm wirken. Er trug einen Helm. Kennzeichen seiner Maske war ein gieriges Pferdegebiß. Die Masken lagen hinter dem Stuhl, der als Thron diente, auf einer Kiste; die Ummaskierungen übernahmen zwei Choristen.

Die Regie beschränkte sich auf wenige, doch charakteristische Gesten, Gänge und Gruppierungen. Wie das gesungene Wort das Spiel, so sollte andererseits auch das Spiel das gesungene Wort erläutern – um der Verständlichkeit willen. Dafür einige Beispiele:

Bei dem Eingangschor *Seht einen Dieb!* zeigte die erste Reihe der Chorsänger mit ausgestrecktem Zeigefinger auf den Dieb, ihn so anprangernd. Als in der nächsten Nummer der Dieb vom Chor gefragt wurde, ob er nicht gern arbeite, ob er vielleicht ein Faulenzer sei, wandte er sich mit spürbarer Entrüstung dem Chor zu und verteidigte sich. Zum ersten Strophenchor wurde eine kleine Pantomime dargeboten; das, wovon der Chor sang, spielte sich auf der Bühne ab: Der Wächter ging zum König, verbeugte sich mehrmals vor ihm, erklärte, daß jemand vorspreche (Zeigen auf den Dieb), mit dem große Geschäfte zu machen seien (Geste des Geldzählens). Am Schluß weist der König den Dieb aus dem Land. Entrüstet über die staatsgefährdenden Ideen, die er anhören mußte, sprang er von seinem Thron auf. Der Wächter führte den Dieb ab. Den Schlußchor singen alle Mitwirkenden, auch die Solisten, gemeinsam.

### Probleme

Die Aufführung machte mehrere Probleme deutlich. Auf sie soll abschließend, zum Nutzen anderer Aufführungen, hingewiesen werden.

Die Teilung des Chores in zwei Gruppen kann nur dann Effekt machen, wenn sie vom Hörer deutlich wahrgenommen wird. Die Gruppen müßten

so platziert sein, daß die Halbierung sichtbar ist, zumindest müßte die Trennung akustisch auffallen. Beides war nicht zu ermöglichen. Der Chor nahm die hintere Front der (Vorder-)Bühne ein, davor stand der Dirigent, und wieder davor agierten die Solisten. Links befand sich das Klavier, rechts der Thron. Die Bühnenverhältnisse ließen also eine getrennte Platzierung der Gruppen nicht zu, und um das Alternieren als deutlichen akustischen Unterschied herauszuhören, hätte es eines größeren Chores bedurft. Also mußte auf die Trennung verzichtet werden, obwohl dadurch ein dramaturgischer Reiz verloren ging.

Schwierigkeiten bereiteten auch die kleinen Stimmen der Solisten. Der große Theaterraum überforderte die Tragfähigkeit der Kinderstimmen. Aber ein Mikrofon hätte sie an nur einen Platz gefesselt, hätte das Ausspielen der Vorgänge verhindert. Die Lehre: Ein solches Schulstück, von Kindern dargeboten, braucht intimere Räume.

Gut Obacht sollte auch auf die Zusammensetzung des Publikums gegeben werden. Denn mag das Schulstück auch auf durchaus kindgemäße Weise gestaltet sein, so bedarf es doch eines mitdenkenden Publikums, eines Publikums, das sich nicht bloß an szenische Äußerlichkeiten hält, sondern es schon versteht, einen geistigen Gehalt zu erfassen, Fragen zu stellen, Folgerungen zu ziehen. Die untere Altersgrenze müßte bei den etwa Zehnjährigen liegen. Da auf die Zusammensetzung des Publikums kein Einfluß genommen werden konnte, blieben hier viele Wünsche offen. Eine gesprochene Einführung sollte das Verständnis erleichtern, aber sie dürfte ihren Zweck nur teilweise erreicht haben. Dies Lehrstück setzt eben schon die Fähigkeit voraus, selbstständig zu lernen. Nur so kann es sein Lehrziel voll erreichen.

## ***Die Weltreise im Zimmer*<sup>12</sup>**

Im Unterschied zu seinen »Opern für Kinder« nennt Schwaen dieses Stück eine »Kinderoper« und meint damit, daß es auch von Kindern aufgeführt werden soll. Aber Kinder stellen nicht Kinder darin dar, sondern Erwachsene. Der Librettist Günter Kunert hat beobachtet, daß Kinder das immer so tun; für sie sei das Spiel kein Spiel, sondern echter Lebenskampf. Die Kinderoper als ein künstlich-künstlerisch arrangiertes Spiel möchte ihnen etwas anbieten, daraus sie fürs Leben lernen können.

*Die Weltreise im Zimmer* verbirgt freilich nicht den Spielcharakter, und zwar weder für das Publikum noch für die Spieler, deren Handlungen von einem Chor beobachtet, kontrolliert und womöglich korrigiert werden. Kunert geht hier in den Spuren von Brechts Lehrstücken. Es soll kein Illusionstheater geboten werden; die »Weltreise« per Schiff wird von den Kindern als ein Spiel eingefädelt: Sie fragen sich, was sie tun könnten, haben an den alten Spielen keinen Spaß mehr, entschließen sich zu einer Weltreise und bauen aus Tisch und Stühlen einen Dampfer. Auf der Heimfahrt wollen der Kapitän und der Maschinist ihre Posten tauschen. Kaum haben sie es getan, möchten sie wieder zurück; nun aber greift der Chor ein und erhebt Einspruch: »Wandle dich und werd ein Neuer, kehre nie zurück.« Die Kritisierten akzeptieren die dialektische Elementarlehre mit dem Bonmot: »Alles bleibt beim Neuen.«

Der Text gibt der Musik viel Anreiz, und Kurt Schwaen nimmt das wahr. Solisten, kleine Gruppen und der Chor führen Rede und Gegenrede und anempfehlen abwechslungsreiche musikalische Gesten. Der oft strophische Bau der Gedichte mit ihren schlichten, aber prägnanten Reimpaaren legt der Musik gleiche Haltung auf. Sie versteht sich auf das Einfache, Ele-

---

<sup>12</sup> In: Musik und Gesellschaft. 27 (1977), H. 9, S. 547f.

mentare, zeigt aber keine Normiertheit und überrascht im Rahmen der selbstgewählten Beschränkung immer wieder durch Aberrationen. In ihrer munteren Beweglichkeit treibt sie den Charakter des Spiels hervor, gibt sich zugleich aber stets diszipliniert. Die vielen im Text liegenden Bilder regen zur Nachzeichnung an, doch Übertreibungen und Detailmalerei werden gemieden. Wichtiger scheint der Emotionen wie Verstand freundlich aktivierende Grundgestus zu sein, sich ausdrückend vor allem in rhythmischer Mobilität.

Die Musik möchte von sich aus Spielfreude und Lernbegier wecken. Und zu lernen gibt es gewiß viel an ihr. Schwaens Komposition ist nicht kindertümelnd, er liebt die Klarheit und sogar Kargheit. Die Melodik hält sich an ein diatonisches Parlando mit vielen Wiederholungen, die Harmonik an einfache, ruckweise verschobene Akkordformeln. Auch das Instrumentarium ist bescheiden, gibt aber durch sparsame wie bedachte Disponierung reizvolle Farben hinzu. Die dreißig knappen Musiknummern sind kontrastreich aneinandergesetzt, doch auch untereinander durch Wiederholungen und Reminiszenzen verstrebt, woraus sich eine geschlossene Architektur ergibt. Die Miniatur-Oper befolgt bei all ihrer Schlichtheit die Gesetze der Gattung; sie ist gut geeignet, Interesse am Musiktheater zu wecken

Daß die Ausführenden Kinder sein sollen, ist stets bedacht; aber bewußt stellen sich hier und da Schwierigkeiten in den Weg, um den Ehrgeiz anzuspornen. Nicht nur die Sanges- und Spielfreude werden aktiviert, sondern auch das musikalische Denken; und damit ist der wichtige pädagogische Ansatz gegeben, anzuhalten nicht nur zum Verständnis dieser, sondern überhaupt der Musik.

## Musikalisches Poem *Der neue Kolumbus*

Bereits Anfang 1963 hatte mich Schwaen zu einer Analyse des *Neuen Kolumbus* angeregt, aber weil ich tief in meiner Dissertation über den Barockkomponisten G. H. Stölzel steckte, mußte ich absagen. Indes ergab sich 1967 eine neue Chance, als *Eterna* in die Reihe *unsere neue musik* ein Kurt-Schwaen-Porträt herausbrachte<sup>13</sup>, mit dem *Neuen Kolumbus* im Mittelpunkt, flankiert von einigen Instrumentalwerken. Ich verfaßte den Einführungstext:<sup>14</sup>

Kurt Schwaens Kantaten liegen meist politische Sujets zugrunde. Agitation in künstlerischer Form: Es werden Ideen propagiert, denen die Kunst eine neue Dimension gibt – sie emotionell vertieft. Der agitatorischen Tendenz entspricht die oft nachgerade appellhafte Haltung der Musik – lapidar, streng und fordernd. Schwaen liebt es, politische Probleme in Form der Chronik zu unterbreiten. Das aktuelle Geschehnis wird in seiner historischen Entwicklung gezeigt. Die Form der Chronik prägt der Musik Haltungen des Berichtens auf: Sachlichkeit, Überlegtheit.

Das musikalische Poem *Der neue Kolumbus* schildert die Eroberung des Weltalls in ihrer historischen Entwicklung und gesellschaftlichen Bedeutung. Der neue Kolumbus: der Forscher des zwanzigsten Jahrhunderts, dessen Entdeckungsdrang von den geographischen auf kosmische Objekte gewechselt ist.

Jahrhundertelange Vorarbeit schuf die Mittel, die es ermöglichen, ins All einzudringen: seine Struktur zu entschleiern, sich in ihm zu bewegen. Heinz Ruschs Dichtung nennt die wichtigsten historischen Stationen. Ikarus, der, der Sage nach, sich mit Flügeln aus Federn und Wachs in den Himmel

<sup>13</sup> *Eterna* 820 714, später auch *Nova* 880 153.

<sup>14</sup> Im gleichen Jahr stellte ich den *Neuen Kolumbus* bei Radio DDR II auch in einem Funk-Essay vor.



erhob, mußte, da die Sonne das Wachs zerschmolz, für sein Wagnis das Leben lassen. Der Wunsch, den Himmel zu bezwingen, wurde von Jahrhundert zu Jahrhundert, von Generation zu Generation getragen. Kopernikus und Galilei drangen in die Geheimnisse der Kosmologie ein: Sie verkündeten die heliozentrische Lehre – die Sonne als Mittelpunkt der Welt. Lilienthal und die Gebrüder Wright hatten als erste mit Flugversuchen Erfolg. Noch war es kaum möglich, sich von der Erde zu erheben, da sann menschlicher Entdeckergeist schon darauf, mit Flugkörpern, deren Antriebssysteme, fähig zu größten Geschwindigkeiten, nur erahnt werden konnten, in den Weltraum vorzustößen. Ziolkowski, im zaristischen Rußland als spintisierender Dilettant belächelt, war der erste große Pionier der Raketentechnik und Raumfahrt.

1917 wurde die Sowjetunion proklamiert. Drei Jahrzehnte später kreiste der erste künstliche Satellit um die Erde: entworfen, gebaut und ausgeschickt vom ersten sozialistischen Staat. Nur weitere vier Jahre vergingen, und die Sowjetunion konnte den ersten bemannten Raumflug melden. Das musikalische Poem *Der neue Kolumbus* nimmt dieses Ereignis gleichsam vorweg: Es wurde wenige Wochen vor Juri Gagarins Erdumkreisung beendet.

Was dem Glück der Menschen dienen soll, kann Ihre Vernichtung herbeiführen. Der gesellschaftliche Wert der Entdeckung hängt ab von ihrer Auswertung. So ziehen sich durch das Poem Reflexionen über die Verantwortung der Wissenschaft. Stimmen, aus denen Vertrauen auf Fortschritt durch menschliche Erkenntnis spricht, stehen solche gegenüber, die Fatalismus predigen und Fortschritt nur aus dem Blickwinkel potenzieller zerstörerischer Möglichkeiten sehen. Die Konfrontation von Bejahung und

Verneinung, von Menschlichkeit und Barbarei mischt dem lyrischen Bericht stark dramatische Momente bei.

Die Musik tut das Ihre, die Dramatik zu verstärken, indem sie die Gegensätze plastisch profiliert. Den Stimmen der Misanthropen fehlt jede melodische Versinnlichung: Sie müssen sich mit nacktem rhythmischem Sprechen begnügen. Hall- und Echoeffekte verzerren den Klang ins Unheimliche. Die Begleitung, Unisono-Pizzikati der Streicher, drückt in ihrer Motorik den Charakter gefährlicher Beharrlichkeit und zugleich Beschränktheit aus.

Für jene Stimmen, die auf Fortschritt und Erkenntnis bauen, ist zweistimmiger Gesang vorgeschrieben. Diese Chöre sollen, der Anweisung des Komponisten entsprechend, »eine deutliche, klare Funktion« erfüllen. Forte-Dynamik, Markato-Artikulation, energische Akkordschläge: hoffnungsfreudige Parolen, leuchtend, fordernd.

Bezeichnend für die kompositorische Ökonomie, daß der melodische Ambitus nur wenige Töne umspannt, die meist stufenweise fortschreiten. Die Ausgespartheit gibt aber schon bloßem Tonwechsel eine große Intensität. Die Harmonik begnügt sich gar mit nur zwei Formeln. Die Gefahr der Monotonie, die aus der Verknappung der Mittel resultieren könnte, weiß Schwaen auch dadurch zu bannen, daß er bei Disposition der Mittel vertraute Verläufe meidet und aus der Überraschung große Ausdruckswirkung zieht. Der harmonische Wechsel wird zum Ereignis.

Die Gegenüberstellung misanthropischer und humanistischer Haltung, wie sie sich in den Gegensatzpaaren von Sprechchor und gemischtem Chor manifestiert, bildet die inhaltlich-formalen Grundpfeiler des Poems. Sie wird viermal vorgenommen: auf die Anfeindungen wie den Mißbrauch

deutend, denen Entdeckungen ausgesetzt sein können. Bei der zweiten Gegenüberstellung überführt Schwaen die Charaktere, unter Wahrung ihrer Eigenart, in eine Variante. Er schafft, die Ausdrucksmittel sparsam bereichernd, eine dramaturgische Steigerung. Das dem Sprechchor unterliegende Ostinato bleibt nur noch rhythmisch gewahrt, verliert aber, infolge verrenkt-vagierender Tonalität, nichts von seiner Unheimlichkeit, sondern gewinnt daran. Der gemischte Chor ist auf Einstimmigkeit reduziert; indes erhält er eine Gegenstimme im Klavier-Diskant, die in ihren synkopischen Stauungen den Ausdruck der Kraft unterstreicht. Dem dient auch ein energisches instrumentales Nachspiel. Bei seinem letzten Erscheinen ist der Sprechchor in das für den gemischten Chor konstitutive Modell eingeschoben, unter Bewahrung des – nur in anderer Form realisierten – Ostinato-Prinzips, so daß sein Charakter sich nicht ändert. Dieser vierte Chorblock läßt den Gesang zunächst von den bloßen Akkordschlägen begleiten und gibt ihm erst nach dem Sprechchor die synkopierte Gegenstimme, nun auch den Trompeten anvertraut, bei: Das Gegensatzpaar wie die Varianten sind in ein und demselben Modell vereint – Komprimierung und Steigerung zugleich.

Die Konfrontation von alter Welt und neuer – die Begriffe hier nicht in geographischem, sondern in politisch-moralischem Sinn verstanden – ist typisch auch für den zehnten Abschnitt, der inhaltlich-formalen Achse des Poems. Hier Kriegsgeschrei – dort Lenins Friedensdekret. Wieder gibt die Musik den gegensätzlichen Welten plastisch Gestalt. Hier verkrampte Aktivität, brutale Härte, gespenstische Gebrochenheit – dort selbstbewußte Kraft, Festigkeit, Geborgenheit. Der Übergang vollzieht sich abrupt: Abermals setzt düsteres, unheilvolles Stampfen an, da fährt ein Trommelrhythmus dazwischen, und fanfarig wird der Ausbruch der Revolution verkündet. Dem folgenden Chor verleiht ein markant-schlichtes

rhythmisches Ostinato Nachdruck. Dem Text entsprechende Volkstümlichkeit äußert sich nicht nur in lapidarer Motivik und Harmonik, sondern auch in der chorischen Aussetzung der Melodie.

Kolumbus, der die Neue Welt entdeckte, brachte ihr die Wolfsmoral der Alten Welt. In Reflexionen betrachtet er sein ungewolltes Werk. Er erschrickt vor dem Amerika des zwanzigsten Jahrhunderts: »Seh den Krieg in Hirnen nisten, edles Tun verkehrt ins Böse, sehe reich vor arm sich brüsten.«

Die ersten beiden Reflexionen gründen auf gemeinsamem musikalischem Material. Schlichte syllabische Deklamation will auf das Wort konzentrieren. Die Musik sucht den Gestus des Nachsinnens einzufangen: dadurch, daß die Tonalität in der Schweben gehalten wird – die Melodik ist gleichsam auf der Suche nach festem Standpunkt. Die Streicher geben dem Gesang, im Unisono-Pizzikato die Töne verstärkend und verdoppelnd, zartes instrumentales Relief. Die dritte Reflexion des Kolumbus zeigt sattere klangliche Tönung. Kolumbus huldigt den Entdeckern des Weltraums: Sie verwirklichen uralten Traum der Menschheit. Aus der Musik spricht, bei aller Zurückhaltung, ja Spröde, emotionelle Ergriffenheit.

Für die Porträts der Pioniere der Luftfahrt werden unterschiedliche Mittel und Gattungen verwendet. Die Sage vom Ikarus hat die Form einer Tenor-Arie. Die Begleitung beschränkt sich auf Bläuersatz, der indes farblich vielfältig abgestuft ist – nicht zuletzt durch delikate harmonische Mischungen. Der Musik eignet lichte Transparenz – wodurch die Schönheit der Legende hervortritt. Strophische Gestaltung mischt volkstümliche Elemente bei. Bezeichnenderweise bricht die dritte Strophe aus dem Prinzip aus: soll sie doch besondere Beachtung auf sich lenken – sie schildert den Absturz des Ikarus. Zur Volkstümlichkeit der Form kon-

trastiert die stilisierte Melodik mit ihren synkopischen und modulatorischen Überraschungen.

Für den Bericht über die Taten Lilienthals und der Gebrüder Wright benützt Schwaen die Form des Melodrams. Der Sachlichkeit des gesprochenen Wortes steht die Unwirklichkeit gleichsam sphärischer Klänge der elektrischen Orgel gegenüber. Hier schwingen die Schauer mit, die die Entschleierung der Geheimnisse bereiten – ohne daß es zu Mystifizierung käme.

Der Ziolkowskis entsagungsvollem Forschen gewidmete Abschnitt beginnt mit einer über schwer lastendem Ostinato aus der Tiefe in die Höhe schwingenden Streicherfigur: Symbol für weit ausgreifenden, sich hemmenden Fesseln entwindenden Gedankenflug. Die Figur kehrt, Motto und Formgliederungsmittel zugleich, mehrfach wieder. Ein zweiter Ausdrucksbereich umfaßt Gesten der Aktivität, des Kampfes. Der Rhythmus intensiviert sich zu energischen triolischen und daktylischen Formeln. Die Texte werden vom Sprecher unterbreitet, einzelne Abschnitte vom Männerchor wiederholt. Bezeichnend, daß bei der melodischen Formulierung wieder tonale Unbestimmtheit herrscht: So wird auch hier – wie schon bei den Reflexionen des Kolumbus – gleichsam das Schweifen der Gedanken gespiegelt.

Der Bericht vom Start des ersten sowjetischen Sputniks ist als Melodram in eine Toccata der beiden Klaviere eingeschoben. Aus der Toccata sprechen Tatkraft und Fröhlichkeit, intellektualisiert durch barocke Sprachmittel. Es folgt ein Chor, der mit geballtem Enthusiasmus menschliche Schöpferkraft feiert – er gehört zur Gattung agitatorischer Denksprüche und Loblieder.

Das amerikanische Weltraum-Programm wird in dem ironischen *Canaveral-Chanson* glossiert: Fortschritt ist nicht gleich Fortschritt. Das kecke Liedchen, strophisch gebaut, volkstümlichem Moritatenton verpflichtet, mit kunstfertigen Überraschungen durchsetzt, läßt Spott und Übermut anklingen. Die plappernde Syllabik des Gesangs erhält tänzerische Beschwingtheit durch Vorschlag-Nachschlag-Formeln der Klaviere. Die verunklarende Harmonik erfüllt eine kritische Funktion.

Bei den Denksprüchen und Lobliedern stehen populäre Formen stark stilisierten gegenüber. Der A-cappella-Chor *Hinauf, hinab, woher, wohin* drückt den dem Text gemäßen Gestus des Nachsinnens wieder durch vagierende Tonalität aus. Andererseits spricht aus der straffen, scharf akzentuierten Rhythmik ein energischer Appell ans Denken. Die gleißende Schlußdissonanz ist zugleich Frage und Aufruf zur Tat. Jener Chor, der den Friedenswunsch der Völker unterbreitet, begnügt sich mit schlichtestem motivisch-harmonischem Material. Die Losung wirkt hier gerade durch ihre gestalterische Lapidarität. Das historische Vorbild Händel ist unverkennbar.

Auch die Ecksätze des Poems, beides Chöre, lassen in ihrer zuchtvollen Pathetik und verinnerlichten Hymnik alte oratorische Modelle erkennen. Sogar typisch barocke Formprozeduren begegnen: Im Finale besitzt das (auch motivisch historisierende) Instrumental-Vorspiel formstiftende Funktion und nimmt bei seiner Wiederholung im Sinn barocker Einbautchnik den Chor nur in sich auf.

Der Prolog des Poems zitiert im Baß das B-A-C-H-Motiv. Das Tonsymbol bestätigt das zentrale Anliegen des Werkes: begreiflich zu machen, daß zur Beherrschung der Materie in Kunst wie Wissenschaft der humanistische Auftrag kommen muß.

# Opern

## *Leonce und Lena*

Am 4.5.1968 berichtete mir Schwaen über Aufnahmepläne des VEB Deutsche Schallplatten zu seiner Kammeroper *Leonce und Lena*. Ich sollte den Einführungstext schreiben. Die Musikaufnahmen würden wahrscheinlich Mitte des Monats abgeschlossen werden; Mitte Juni stünden dann die Sprechaufnahmen an.

»ja, ich werde kürzen müssen. bisher habe ich nur eine konzeption, was auf keinen fall kommen kann (ich muß mit etwa 55 Minuten Dauer rechnen). aber die aufnahmen selbst werden endgültig klarheit ergeben, was alles raufkommen kann, weil tempo und sprechtext (ich lasse einen sprecher die schauplätze angeben) nicht eng zeitlich festgelegt werden können.«

In einem Brief Mitte Mai teilt Schwaen mit, daß die Aufnahmen im wesentlichen abgeschlossen seien, doch müsse im Juni »noch einiges aufgenommen, nachsynchronisiert werden«, auch stünden – da die Sänger die Büchner-Texte nicht selber sprechen wollten – die Aufnahmen mit den Schauspielern an. Es habe enorme Schwierigkeiten gegeben:

»sie lagen nicht beim werk, sondern bei dem unglaublichen tohuwabohu, das entstand, weil gleichzeitig der „puntila“ produziert wurde<sup>15</sup>, mit dem gleichen orchester. Dazu kamen die sänger aus drei städten und von mehreren häusern. na, es ging noch gerade, aber es war ein wunder.«

---

<sup>15</sup> Die an der Deutschen Staatsoper Berlin 1966 uraufgeführte Oper *Puntila* von Paul Dessau.

Dies ist mein Einführungstext:<sup>16</sup>

Die Geschichte von Leonce und Lena, wie sie Georg Büchner erzählt, ist mehr als ein Märchen: Sie ist ein Gleichnis mit einem realen gesellschaftlichen Kern. Hinter Scherz, Satire und Ironie steckt tiefere Bedeutung. Das Romantische dient hier nur als Maske. Auf exaltierte Gefühle, pathetische Ausbrüche folgt sogleich Ernüchterung durch Ironisierung. Und doch dringt durch diese Maske echtes Gefühl.

Der vollen Verwirklichung des Menschseins stehen indes gesellschaftliche Konventionen entgegen, die aus Menschen Marionetten machen. Was aber, wenn die Konventionen eines Tags entthront sein werden? Das Märchen läßt auf diese Zeit einen Schein fallen. Das wahre, edle Bild des Menschen wird hinter der Maske sichtbar. Kurt Schwaen war es in seiner Vertonung gerade um diese Tendenz zu tun: »Ich habe es als meine Aufgabe angesehen, in der Musik zu ‚Leonce‘ das Menschliche herauszuheben. Was die drei Hauptfiguren auszeichnet, ist ihre Jugend, und die läßt uns hoffen.«

Georg Büchner schrieb *Leonce und Lena* im Sommer 1836 für ein Preisausschreiben des Stuttgarter Verlags Cotta. Der Verlag erhoffte sich von dem Wettbewerb eine Auffrischung seines Angebots an Lustspielen. Büchner beteiligte sich daran aus finanziellen Erwartungen. Allerdings überzog er den Termin und erhielt seine Einsendung ungeöffnet zurück. 1838 – ein Jahr nach Büchners Tod – wird *Leonce und Lena* erstmals in dem von Karl Gutzkow herausgegebenen *Telegraph für Deutschland* gedruckt.

In Büchners dichterischem Schaffen prägen revolutionäre Ideen Inhalt wie Form. Büchners Lehrmeister sind gleicherweise die Geschichte – die

---

<sup>16</sup> Eterna 825 969 (Reihe »unsere neue musik«), auch Nova 885 137. Als CD bei Hastedt / Zeitgenossen – Musik der Zeit 38. Für die Veröffentlichung bei Nova und Hastedt ist der Text gekürzt.



Französische Revolution – wie die Dichtung – Shakespeare. Büchner erörtert auch am historischen (oder märchenhaften) Stoff Gegenwartsprobleme und gibt den Problemen durch seine eigenwillige dichterische Handschrift Ausstrahlungskraft und Eindringlichkeit. Das Ziel, dem sich alle Mittel unterstellen, heißt politische Belehrung.

Georg Büchner, 1813 bei Darmstadt als Sohn eines Arztes geboren, fiel schon in der Schule durch sozialen Gerechtigkeitssinn und revolutionär-republikanische Gedanken auf. Für den väterlichen Beruf bestimmt, wurde er nach Straßburg zum Medizinstudium geschickt. Hier eignete er sich utopische sozialistische Lehren an: Er begriff, daß Freiheit des Menschen Befreiung von Ausbeutung bedeutet.

In Gießen, wo er sein Studium fortsetzte, begann er den illegalen Kampf zu organisieren: Er gründete eine *Gesellschaft der Menschenrechte* und schrieb den *Hessischen Landboten*. Dieses politische Pasquill, das in seinem Titel den Hütten Frieden verkündet und den Palästen Krieg ansagt, zeigt seine Wirkung nicht zuletzt in der Verfolgung, der es ausgesetzt war. Nachdem mehrere seiner Verteiler aufgespürt und eingekerkert worden waren, wurde auch die Gefahr für den Verfasser fortschreitend größer. Büchner sucht im Elternhaus Zuflucht, gibt vor, sich nun ausschließlich medizinischen Studien zu widmen, vertieft sich aber auch in Revolutionsgeschichte und legt seine Einsichten dichterisch in seinem ersten Drama *Dantons Tod* nieder. Als er auch in Darmstadt befürchten muß, verhaftet zu werden, flieht er nach Straßburg, arbeitet an seiner Dissertation und einer Probevorlesung, um sich an der Zürcher Universität als Privatdozent zu bewerben. Nur vier Monate ist Büchner in Zürich tätig; er stirbt am 19. Februar 1837, erst dreiundzwanzigjährig.

Das Lustspiel *Leonce und Lena* muß aus diesem Lebenslauf heraus verstanden werden. Büchner macht der Konvention keine Konzession. Er verliert sich nicht an belanglose heitere Plänkeleien, sondern sagt lachend gesellschaftliche Wahrheiten. Auch in diesem Lustspiel liegt kritische, ja agitatorische Tendenz; sie äußert sich in versteckter, satirischer, der Gattung gemäßer Form.

Das Märchen dient als Tarnung. Das »Irgendwo« und »Irgendwan« erlaubt heute und hier anstehende Probleme zu thematisieren. Das Reich des Königs Peter hat sein Modell in den deutschen Duodez-fürstentümern des neunzehnten Jahrhunderts. Der König: ein Despot – und ein Trottel. Seine Macht gestattet ihm, seine Dummheit (besonders penetrant, wenn sie sich an intellektuellem Kauderwelsch zeigt!) offen zur Schau zu stellen. Die Dummheit mindert nicht seine Gefährlichkeit, sondern verstärkt sie noch: Wehe, wer sich borniertem Eigensinn nicht beugt! Die Höflinge sind geistige Lakaien. Sie reden dem Herrscher nach dem Mund, akzeptieren die absurdesten Befehle, schlucken den schändlichsten Schimpf, erniedrigen sich menschlich aufs widerwärtigste, nur um ihrerseits, bevorrechtet, den Untertanen gegenüber die kleinen Despoten spielen zu können.

Den Prinzen Leonce widert die Speichelleckerei an; wenn er die Höflinge erniedrigt, so nicht, um sich selbstgefällig seine Macht zu beweisen, sondern deren Würdelosigkeit und Beschränktheit. Aber er findet noch nicht zum Anderswerden: Da er in der Gesellschaft, in der er geboren ist, keinen Sinn entdecken kann, verliert für ihn das Dasein allen Sinn; der Lebensüberdruß, die Langeweile, an denen er leidet, sind Ausdruck seiner Verzweiflung.

Die Prinzessin Lena zeigt, auch wenn sie sich in romantischer Schwärmerei ergeht, Innigkeit ohne Berechnung, Menschlichkeit ohne Verstellung. Aus dieser Figur spricht die Hoffnung auf künftige Verwirklichung des Menschseins in der Welt.

Bleibt noch Valerio zu erwähnen, der pfiffige Landstreicher, der sich die Narrenkappe überstülpt, um ungestraft die Wahrheit sagen zu können. Er packt die Gelegenheit beim Schopfe, sich seinen Teil vom fetten Braten der Reichen zu holen. Aber er ist in seinen Späßen ein gefährlicher Gesell: Er formuliert seine pragmatische Weltanschauung so aufreizend provokant, daß sie wie eine Anstiftung zum Aufruhr wirkt.

Die Handlung ist rasch erzählt: Der Prinz und die Prinzessin sollen, ohne sich je gesehen zu haben, verehelicht werden. Vor ihrem Schicksal fliehend, lernen sie sich als Unbekannte kennen. Sie lieben sich. Wie paradox: Nun stünde einer Heirat die Standeskonvention entgegen. Valerio weiß Rat. Er stellt Leonce und Lena dem König als Automaten vor. Der König hat den Termin der Hochzeit festgesetzt, muß aber eine Blamage fürchten, weil das Brautpaar fehlt. In den Automaten sieht er seine Rettung: Er verbindet das verschwundene Brautpaar »in effigie« – symbolisch, sinnbildlich – , indem er die Automaten trauen läßt. Welche Überraschung, als die Masken fallen!

In dem merkwürdigen Happy-End liegt bittere Ironie. Menschen müssen sich als Automaten ausgeben, um ihren Gefühlen folgen zu können. Diejenigen, die Mensch zu sein glauben, sind aber in Wahrheit Automaten, kalt, gefühllos. Liebe wird von dynastischen Interessen diktiert. Wenn sie sich dagegen auflehnt, wenn sie frei der Neigung nachgibt, gilt sie als suspekt. Die Lösung, die das Stück anbietet, hebt gerade durch ihre märchenhafte Unwahrscheinlichkeit das Problem nicht auf, sondern verschärft es.

*Leonce und Lena*, 1960 entstanden, ist Kurt Schwaens erste Oper. Schwaen verfügte aber schon über dramatische Erfahrungen auf den Gebieten des Lehrstücks (*Die Horatier und die Kuriatier*), der Kinderoper (*Die Weltreise im Zimmer*), der Funkoper (*Fetzers Flucht*) und des Films (u. a. Musik zu *Sie nannten ihn Amigo*). Er hat sich Büchners Lustspiel selbst als Libretto eingerichtet, dabei die Fabelführung während – nur straffend und kürzend –, auch die Sprachform nicht antastend. Der einzige Einschub ist eine kurze Passage aus dem *Hessischen Landboten*, Valerio in den Mund gelegt. Mit diesen offen anklagenden Worten fällt der zwar hier aus seiner Rolle als Possenreißer, deutet aber gerade dadurch auf den Ernst, der auch seinen Späßen innewohnt.

Schwaen nennt *Leonce und Lena* eine »heitere Oper«. Die Heiterkeit erscheint freilich nur selten unverstellt, sondern in ironischer Brechung als Entsprechung zum Wort. Andererseits liegt über ernsten, innigen Stimmungen oft ein Schimmer Parodie. Aber Schwaen hütet sich vor Extremen; er treibt die Satire nicht bis zur Karikatur und läßt emotionale Spannung nicht zum Pathos verdicken. Das Temperament wird bei ihm vom Intellekt beherrscht.

Das zeigt sich auch an der Architektur und Faktur dieser Oper. Die achtunddreißig Szenen, in die sich die Handlung gliedert, sind musikalisch in sich geschlossen. Schwaen vertont nur, was nach Musik verlangt; Sprechpartien wechseln mit Musiknummern. Zwischenformen sind Melodramen und Rezitative. Die Musik drängt sich nicht selbstherrlich hervor, sondern fühlt sich stets dem Wort verpflichtet, es veranschaulichend und erklärend. Der Herausstellung des Wortes entspricht die Konzentrierung auf den Gesang. Aber auch der Gesang meidet alle Selbstgefälligkeit; er beschränkt sich oft auf schlichteste Deklamation, um den Wort-

Sinn nicht zu verdecken. Das Orchester gibt die unaufdringliche instrumentale Folie. Seine Genügsamkeit zeigt sich schon an seiner Besetzung: Streicher, einfaches Holz, Cembalo. Dabei ist die Musik keineswegs bloße Zutat; sie verdeutlicht und deutet Situationen, Charaktere und Gesten, erschließt verborgene Dimensionen des Textes, fixiert Haltungen des Publikums. Sie zieht Ihre Wirkung gerade aus der Aussparung, dem Weglassen, der Verdichtung.

Das Sujet legte musikalischen Märchenton nahe. Jedoch durfte die Hintergründigkeit des Geschehens durch die Musik nicht verniedlicht werden. Schwaen sieht im Volkslied ein dem Märchen adäquates musikalisches Gestaltungsmittel. Aber er verwirft die bloße Kopie: Wichtiger als die Gestalt des Volkslieds nachzuahmen erscheint ihm, dessen Gehalt zu erfassen. Volksliedklang dringt hier auch in Formen ein, die nicht im engeren Sinn liedhaft sind. Die musikalische Sprache baut zwar auf den vertrauten Elementen auf, bringt sie aber in neuartigen syntaktischen Zusammenhang: Umgangsmäßiges verbindet sich mit Stilisiertem, Historisches mit Modernem. In den Verzeichnungen der den Intonationen üblicherweise zugeordneten Syntax äußert sich Distanz – und Kritik. Schwaen faßt das Märchen auch musikalisch als ein Gleichnis auf und fühlt sich zu Aktualisierung berechtigt, ja genötigt. Seine Musik hilft, den doppelten Boden der Vorgänge und Worte zu enthüllen.

Sich Situationen und Personen anschmiegend, prägt die Musik unterschiedliche stilistische Nuancen aus. Sie sucht dabei nicht nur psychologische, sondern auch soziologische Eigenarten zu erfassen. Sie gestaltet gesellschaftliche Gestus.

Für die am Hofe spielenden Szenen ist gespreizte Würde typisch. Die großsprecherischen motivischen Gesten erweisen sich aber in ihrem

Gehalt als äußerst einfältig. Der König bedient sich sogar, Zeichen auch musikalischer Noblesse, barocker Opernphrasen – Phrase hier im Sinn verstiegenen Geschwätzes zu verstehen, als Schwülstigkeit, gepaart mit Dürftigkeit. Und wie komisch wirken die gestelzten Koloraturen!

Leonce macht sich diesen Stil zu eigen, wenn er den Prinzen hervorkehrt. Sobald er allein ist, regt sich Natürlichkeit. Aber da quält ihn die entsetzliche Langeweile. In der Szene mit dem Tanzmädchen Rosetta schwingt sie in einer schwermütigen (und doch grazilen) Valse mélancolique mit. Nur durch Liebe ist Heilung zu erhoffen: Die Duette mit Lena lassen Ergriffenheit, warmes, echtes Gefühl spüren.

Valerio drückt sich im Stil deftiger Populärmusik aus. Ihm ist schnörkelreiche Schönrednerei ebenso fremd wie narzissthaftes Sentiment. Es sei denn, er ergießt seinen Spott darüber durch Parodie. Sonst aber ist seine Sprache ganz ungezwungen, direkt, ja rustikal. Bezeichnend die Musik zu seinem ersten Auftritt: Hier hallt das Fiedeln von Bauernmusikanten nach. Valerio, trink- und sangesfreudig, singt witzelnde Liedchen wie das von der *Fleig an der Wand*. Aber er klagt auch an: Das Zitat aus dem *Hessischen Landboten* trägt er als aggressiven Song vor.

Lenas musikalische Welt ist romantisch überglänzt. Romantik hier nicht verstanden als Weltentsagung, Flucht ins Gestern, sondern als lebensbejahend träumend. Gewiß leidet auch Lena an einer schlechten Welt; aber die Musik eröffnet Hoffnung auf eine bessere. Kein vergrübeltes Insichkehren, kein überspannter Gefühlsschwulst – sondern Offenheit, Innigkeit. Die Tonsprache findet zu stilisierter, ariosier Form, verleugnet aber nicht ihre Herkunft vom Volkslied.

Daß dieser Stil auf Leonce übergreift, wenn er sich mit Lena unterhält, ist eine Hoffnung auf durch Liebe bewirkte Wandlung. Der Zyniker und Menschenverächter findet einen Halt. Wird Leonce zu einer Marionette oder zu einem Menschen werden?

Georg Büchner hat dem ersten Akt seines Lustspiels ein Zitat aus Shakespeares *Wie es euch gefällt* vorangesetzt: »O, wär ich doch ein Narr! Mein Ehrgeiz geht auf eine bunte Jacke!« Tatsächlich geht Büchners Ehrgeiz aber tiefer: Er nutzt das Narrenkostüm, um sich die Freiheit zur Wahrheit zu verschaffen. Kurt Schwaen gibt in seiner heiteren Oper dem Spaß gebührend Raum. Aber er vergißt darüber nicht die tiefere Bedeutung, den politischen Bezug, den aktuellen Wert. Seine Musik illustriert und interpretiert, meditiert und appelliert. Sie ist zugleich Spiel und Spiegel, romantisch und realistisch, traditionstreu und heutig.



*Gestaltung:  
Werner Klemke*

## ***Die Morgengabe*** <sup>17</sup>

Dieser Beitrag zur sogenannten Spieloper verlangt lockere, komödiantische Darbietung. Das orientalische Kolorit sollte (wie in der Musik) nicht überbetont werden; es genügt, wenn es, als Folie des märchenhaften Spiels, angedeutet ist. Der Karnevalszug sollte bunt und phantasievoll inszeniert sein, wobei auch der Tanz zu seinem Recht kommen kann; die kontrastierenden Charaktere der Musik mögen zu wechselvollem Geschehen anregen. Der ökonomisch eingesetzte Aufführungsapparat läßt diese Oper gerade auch für kleinere Bühnen geeignet scheinen. Überdies dürfte sie durch ihre Faßlichkeit auch ein mit zeitgenössischer Musikdramatik noch wenig vertrautes Publikum gut ansprechen.

Die Handlung ist von Gerhard Branstner frei erfunden. Sie ist als ein Gleichnis aufzufassen. Die Figuren des orientalischen Märchens werden nicht durch Zauberei oder überirdische Kraft gelenkt, sondern sind in den Konflikt von Armut und Besitz, der auch auf die Liebe übergreift, gestellt. Wer nichts besitzt, kann sich doch Vorteil durch seinen Verstand verschaffen. Wie die drei Spielleute sagen: »Des Armen Weisheit ist die List.« Die Idee der *Morgengabe*, nach Gerhard Branstner: »‚Liebe kennt keine Standesgrenzen‘. Dieser Satz bedarf der Widerlegung. Liebe kann keine Standesgrenzen überwinden, aber sie macht sie sichtbar, denn sie macht nicht blind. Liebe macht erfinderisch – und weise. Und der Liebe Weisheit ist die List. Doch auch List allein genügt nicht. Es gibt kein Leben ohne Liebe. Aber auch: Es gibt keine Liebe ohne Leben. Und Leben ist Kampf. Kampf aber ist eine Kraftäußerung des Volkes. Durch sie wird das Schöne gewonnen – auch die Liebe.«

---

<sup>17</sup> Manuskript v. 15. 5. 1974. Bestimmt für ein damals von der Akademie der Künste der DDR geplantes »Handbuch Kurt Schwaen«.



Der mittellose Ali, der Feuerblume, die Tochter des Beis, heiraten will, kann die geforderte Morgengabe, einen Ochsen, nicht beibringen. Er muß zu einer List greifen. So läßt er das Gerücht verbreiten, daß er sich, verkleidet, für den vom Bei erwarteten Ratgeber ausgeben werde. Als der Ratgeber vor dem Bei erscheint, sucht dieser ihn zu demaskieren; aber es ist der echte. Beim einem zweiten Besuch erscheint nun aber Ali, als Ratgeber verkleidet. Er weissagt dem Bei, daß Ali in sein Haus eindringen und seine Tochter zur Frau nehmen werde. Der Bei befiehlt ihn daraufhin zum Wächter seiner Tochter. Ali läßt sich, noch immer verkleidet, entdecken, als er Feuerblume im Garten verführt. Aber während er zur Aburteilung geführt werden soll, entflieht er. Nun tritt der demaskierte Ali auf den Plan, fordert Bestrafung des Verführers und erbietet sich, Feuerblume trotz dieses Vorfalles zu ehelichen. Aber der Bei will nicht auf die Morgengabe verzichten, und Ali muß neue Listen ersinnen. Der Bei hat demjenigen, der den Ratgeber einfängt, seine Tochter als Frau versprochen. Als Ali aber sagt, den Verführer ausliefern zu können, ändert der seinen Sinn und verspricht dem Verführer seine Tochter und dem, der ihn ausliefert, einen Ochsen. Wieder verkleidet sich Ali als Ratgeber: Er erhält die Tochter. Er reißt die Maske ab und fordert den Ochsen. Frohlockend über die gelungene Überlistung fegt das Volk den Bei hinweg.

Die Musik läßt geschlossene Nummern, Rezitationsformeln und gesprochenes Wort einander abwechseln. Tragendes Element der Musiknummern ist meist ein aus dem Charakter der verschiedenen Situationen entwickeltes rhythmisches Muster. Oft greift die Ostinatotechnik auch auf andere musikalische Elemente über.

Die Chöre des Volkes erhalten durch eine ständig wiederholte tänzerische Formel den Gestus heiterer Energie. Die Gesänge der drei Spielleute, gleichfalls rhythmisch kräftig profiliert, knüpfen an Songstil an. Überhaupt faßt die Musik die lokale Bindung des Geschehens nicht zu eng auf. Sie zitiert zwar gelegentlich Orientalismen, namentlich in den Tanzstücken, auch im Gesang; ebenso unbedenklich aber greift sie, vor allem in den lyrischen Partien, Intonationen des deutschen Volksliedes auf.

Für die Figur des Beis mag der Osmin aus Mozarts *Entführung aus dem Serail* Pate gestanden haben. Der bei einigen Stücken ausdrücklich angemerkte pathetische Ausdruck schlägt in Komik um. Komischen Effekt machen auch der plappernde Parlandostil, die Oktavgänge zwischen dem Gesang und den Instrumenten oder geschäftig-einfältige Sequenzen – einmal sogar als regelrechtes Mozart-Zitat. Der Einfluß des großen Vorbilds ist auch in vielen anderen Nummern zu finden, mehr noch als im Detail im Bemühen nach einer präzise formulierten, flink reagierenden Tonsprache.

Zur formalen Bindung über die Nummern und Bilder hinweg tragen mehrere Korrespondenzen, sogar getreue Wiederholungen, bei. Alles zielt auf Überschaubarkeit, Eingängigkeit. Es wird versucht, das fast vergessene buffoneske Singspiel zu erneuern.

## Kurt-Schwaen-Abend im Leipziger Rathaus 1969

In der von mir ab 1965 programmierten Reihe der Leipziger Rathaus-Konzerte von Radio DDR gab es alljährlich Komponistenporträts (Eisler, Schostakowitsch, Dessau, Matthus, Geißler, Dallapiccola). Für den 6.5.1969 hatte ich Kurt Schwaen angesetzt. Zeitig begann die Korrespondenz. Eine Uraufführung sollte im Mittelpunkt stehen. Am 16.12.1967 schreibt er:

»für das uraufführungsstück könnte ich mir eine komposition in der art von strawinskis *dumbarton oaks* vorstellen, zumal ja ein kleines kammerorchester möglich ist.

[... ]

ich wäre sehr dankbar, wenn man den rundfunkchor bekommen könnte. ich schreibe gern für vokalstimmen, und der leipziger chor gefällt mir besonders. ich habe gerade vor, eine kleine kantate für chor und schlagzeug zu schreiben, bei deren ausführung ich mir nur diesen chor vorstellen kann. das ergäbe sogar eine 2. uraufführung.«

Am 12.2.1968 präzisiert er seine Vorschläge: ein Kammerkonzert für Klarinette, Fagott, Trompete, Streichorchester (kleine Besetzung) und Schlagzeug und ein Chorzyklus nach Gedichten von Günter Kunert für gemischten Chor, einige Instrumente (Klavier) und Schlagzeug.

Überraschenderweise bringt er am 18.2.1968 die Funkoper *Fetzers Flucht* ins Gespräch:

»ich habe aber noch einen anderen, kühnen gedanken. wie wäre es mit einem Titel »chöre aus der funkoper *fetzers flucht*«. das stück ist seinerzeit vom leipziger chor unter herbert kegel produziert worden.<sup>18</sup> es würde also von dieser seite her gut ins pro-

---

<sup>18</sup> Laut Kurt-Schwaen-Werkverzeichnis (Kurt-Schwaen-Archiv, Berlin 2009) war Heinz Rögner der Dirigent.

gramm passen. ich habe mir die chöre angesehen. man könnte eine auswahl treffen, unter umständen mit einem sprecher. was die instrumentale begleitung betrifft, so würde im wesentlichen das vorhandene orchester bleiben, es käme u. u. ein saxophon und ein 2. fagott hinzu.«

Am 3.4.1968 die Mitteilung, daß ihm Kunert zwar neue Texte geliefert habe, die aber keine Kantate ergeben würden. Er schlägt nunmehr eine »Suite« aus Chören nach Gedichten von Kunert, einschließlich von Teilen aus *Fetzers Flucht*, vor. Gleichzeitig bietet er die Variationen für Chor a cappella *Aber die Tafeln künden den Frieden* als eine weitere Uraufführung an. Dann am 12.4.1968:

»ich lasse *fetzer* ganz fallen und stelle eine folge zusammen aus gedichten, die in kunerts sammlung *tagwerke* enthalten sind. (dort übrigens auch *fetzer*.) ich schreibe diese suite für sprecher, chor, klarinette, klavier und schlagzeug. hauptanteil fiele auf den sprecher (schall, mit dem ich mich in Verbindung setze<sup>19</sup>). so käme etwa der ursprüngliche gedanke wieder zu seinem recht.«

Das endgültige Programm wird fixiert: *Concertino Apollineo*, *Aber die Tafeln künden den Frieden*, *Spanische Liebeslieder*, *Tagwerke*, *Parabolisch*, *Drei Präludien für Klavier nach Grafiken von Herbert Sandberg*, *Kammerkonzert (Divertimento)*. Dabei bezeichnet er die Titel 1, 3 und 5 als »freundlich«, 2, 4 und 6 als »hart« und Nr. 7 als »beides«.

Einem Programmentwurf nach war für die *Tagwerke* an diese Folge gedacht: 1. *nützlich fällt der regen nieder* – 2. *einem gesetz beugen wir uns* – 3. *auf dem malaspin im alaskagebiet* – 4. *in einem alten buch* – 5. *vor der nacht geh zum fluß hinab*.

---

<sup>19</sup> Ekkehard Schall hatte in der Fernsehoper *Fetzers Flucht* den Harry Fetzer gespielt.

Schwaen am 17.4.1968:

»ich kann ihnen nun mitteilen, daß ekkehard schall sehr gern bereit ist, in dem programm mitzuwirken. hoffentlich kommt kein ausländisches gastspiel des ensembles dazwischen. nun hat er sich natürlich auf *fetzer* kapriziert. was machen? ich schlage für das stück *tagwerke* dann folgende erweiterung vor:

1. lied vom widerspruch (chor)
2. regiert von einem gesetz (sprecher)
3. auf dem malaspin (sprecher/chor)
4. nachts an der küste (sprecher)
5. zwei wege (chor)
6. zwei arten (sprecher)
7. lied vom betrügerischen fluss (chor)

nr. 3 und 5 sind aus *fetzer*, *zwei arten* habe ich für sprecher, klar., klav. und schlgz. geschrieben. nr. 2 und nr. 4 wird nur gesprochen. vor nr. 5 würde ich, zur erläuterung, einen satz hinzufügen, den der sprecher übernehmen könnte. wenn überhaupt nötig, würde ich die titel dann mit den überschriften, nicht mit den textanfängen, bezeichnen (wie oben angegeben). es wäre nur zu überlegen, ob für dieses stück, für nr. 5, wegen der originalen besetzung, nicht das fagott hinzugenommen werden könnte. wir haben es ja im programm ohnehin. wenn wir so entscheiden, wie ich vorschlage, dann könnte es heißen: für sprecher, gem. chor und instrumente. (ohne nähere angaben.)«

Am 15.6.1968 schickte Schwaen die Partitur der *Tagwerke*. Die Nummernfolge im Programm, auch die dort abgedruckten Texte entsprechen

dem Vorschlag Schwaens in seinem Brief vom 17.4.1968; der Nachweis des Autographs im Kurt-Schwaen-Verzeichnis weicht davon in Details ab.

Bei der Uraufführung der A-cappella-Chöre *Aber die Tafeln künden den Frieden* ergab sich das Problem, daß Herbert Kegel als Chefdirigent des Rundfunk-Sinfonieorchesters Leipzig das Konzert leiten sollte, Chorwerke a cappella aber in den Kompetenzbereich des Leiters des Rundfunkchores, Horst Neumann, fielen. Um es zu lösen, fügte Schwaen (Brief v. 22.5.1968) eine instrumentale »Umrahmung« für Klarinette, Trompete, Fagott und Schlagzeug hinzu:

»es ist nicht viel an musik hinzugekommen, und wir wollen die mogelei nicht zu publik machen. es wird so gehen; der chor ist unangetastet geblieben und kann a cap. bestehen bleiben. hier und da werden die sänger eine instr. stütze, zumal für den einsatz, nicht ungern sehen.«

Dem Schwaen-Werkverzeichnis nach soll er der A-cappella-Fassung den Vorzug gegeben haben; in einer Kritik wird aber gerade die von den in den »Zwischenabschnitten« eingesetzten Instrumenten bewirkte klangliche und dynamische Differenzierung hervorgehoben.<sup>20</sup> Ohnehin hatte sich der Chorleiter Horst Neumann durchgesetzt: Er wurde eigens engagiert und übernahm das Werk nun in dieser Form.

---

<sup>20</sup> Leipziger Volkszeitung v. 11. 5. 1969.

## Projekt Kurt-Schwaen-Handbuch

1972 begannen in der Akademie der Künste der DDR Planungen zu einem Kurt-Schwaen-Handbuch. Wie mir Dietrich Brennecke, Leiter der Wissenschaftlichen Abteilung Musik, am 15.6.1972 schrieb, war an ein »Exempel für eine neue Form von Fachbüchern« gedacht; ein Schaffenskatalog sollte mit Kommentaren, Literaturnachweisen, Rezensionen, auch mit Analysen, sogar Notenbeispielen und Abbildungen, verbunden sein. Bereits am 8.2. hatte mir Schwaen vorgeschlagen, über seine Kammermusik zu schreiben; dies wurde verändert auf eine Auswahl aus seinen Bühnen- und Orchesterwerken hin. Aufschlußreich Schwaens Anmerkungen am 11.8.1972:

»bis jetzt habe ich über die wichtigsten gattungen einen informativen bericht geschrieben. nun komme ich zu dem kapitel, das sie liebenswürdigerweise behandeln wollen. das heißt, es sind eigentlich zwei kapitel, und bei jedem gibt es prinzipielle abgrenzungen. so würden bei den bühnenwerken nicht die stücke für schulen und kinder behandelt werden, also alle stücke von den *horatiern* bis zu *pinocchio*, die bei den entsprechenden gattungen aufnahme finden sollen. bei den orchesterwerken sind alle konzerte auszunehmen, ebenso die stücke, die zur gehobenen unterhaltungsmusik zu rechnen sind. natürlich gibt es dabei überschneidungen. ich habe eine übersicht versucht, die ich ihnen mitschicke. auf der linken seite finden sie die stücke notiert, die für sie in frage kämen. dabei würde es, meiner meinung nach, genügen, sich auf folgende werke zu beschränken: *ostinato*, *sinfonietta*, *schumann-variationen*. die *figurinen* aus *leonce und lena* kämen ja in verbindung mit der oper zur behandlung. die *zwingerserenade* entstand aus einer filmmusik und könnte dort aufgeführt werden. *unser weg* ist ein

überbleibsel aus einer kantate a. d. jahre 47 und könnte dort behandelt werden. andere werke erscheinen mir nicht gelungen, so die *bilder* und *auf den tod*.

ich weiß nicht, ob sie nicht für notwendig halten werden, von einigen tanzsuiten kenntnis zu nehmen, wenigstens zum vergleich, da ja so strenge grenzen nicht zu ziehen sind. bei den *promenaden* weiß ich nicht, ob sie nicht bei der ‚ersten musik‘ registriert werden sollten.«

#### Orchesterwerke

1947	–	Tanzsuite Nr. 1
1948	(Unser Weg)	–
1952	–	Tanzsuite Nr. 2
1953	Auf den Tod eines Helden	–
1954	–	Eine Ferienreise
1955	–	Parkfestspiele
1956	Ostinato 56	Beschwingte Stücke
1957	Sinfonietta	Der verzauberte Harlekin
1958	–	Tanzszenen
1959	(Zwingerserenade)	–
1960	Bilder aus Deutschland	Tanzsuite Nr. 3
1962	Fanfaren des Sieges	–
1964	(Figurinen)	–
	Schumann-Variationen	
1970	–	6 slaw. Tänze (bearb.)
1971	–	Promenaden

1973 wurde mein Beitrag auf zwei Bühnenwerke, *Leonce und Lena* und *Die Morgengabe*, reduziert. Jahrelang zog sich das Projekt eines Kurt-Schwaen-Handbuchs hin und blieb schließlich stecken. 2009 legte Rosemarie Groth ein ausführliches Werkverzeichnis vor (Kurt-Schwaen-Archiv Berlin).

In den endachtziger Jahren suchte ich auf eigene Initiative hin Schwaens Bühnenwerke – vieles war inzwischen hinzugekommen – zusammenfassend



zu analysieren. Aus den Verlagen, auch wirksam unterstützt vom Schwaen-Archiv, versorgte ich mich mit Material; leider ist das Vorhaben nicht ausgeführt worden. Immerhin hatte ich mir damit einen Grundstock für die Radioessays beim Saarländischen Rundfunk (1987) und beim Sender Freies Berlin (1989) geschaffen.

### **Beiträge für *Das große Brecht-Liederbuch***

Im Zuge meiner Brecht-Aktivitäten bereitete ich ab 1975 ein *Großes Brecht-Liederbuch* vor.<sup>21</sup> Es sollte Lieder jener Komponisten enthalten, die mit Brecht, von ihm gefördert, auch beraten, zusammengearbeitet hatten: Weill, Eisler, Dessau, Wagner-Régeny, Schwaen. Nicht zuletzt auch Brechts eigene melodische Formulierungen, wie er sie im Anhang zu seiner Gedichtsammlung *Taschenpostille* (1926) mitgeteilt hatte. Auch sollten erstmals einige seiner Melodien aus den als Autograph vorliegenden *Liedern zur Klampfe* (1918) veröffentlicht werden.

Bei meiner Sucharbeit stieß ich auf Franz S.(ervatius) Bruinier, den ersten professionell ausgebildeten Musiker, mit dem Brecht ab 1925 gearbeitet hat. Abgesehen von der Komposition einiger Brecht-Songs dürfte er ihm bei der Zusammenstellung des Notenanhangs zur *Taschenpostille* beigegeben haben. Geradezu sensationell aber war die Entdeckung zweier von ihm aufgezeichneter Melodien, die Brecht auf den Autographen ausdrücklich als von ihm stammend ausgewiesen hat: *Die Seeräuber-Jenny* und *Barbara-Song*. Beide Gedichte gingen später in die *Dreigroschenoper* über, von Weill komponiert – im Refrain der *Seeräuber-Jenny* zitiert er Brecht getreu!

---

<sup>21</sup> Erschienen 1984 in drei Bänden im Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main und Henschelverlag Berlin. 1985 eine (mehrfach aufgelegte) Taschenbuchausgabe im Suhrkamp Verlag.

Mit Ausnahme der *Lieder zur Klampfe* lagen zu allen diesen Titeln nur die Melodien vor. *Das große Brecht-Liederbuch* sollte aber der Praktikabilität halber Gesang und Klavier kombinieren. Wegen der Klaviersätze fühlte ich bei Paul Dessau vor, der damals indes mit der Brecht-Familie im Clinch lag und abwinkte. So ging ich auf Schwaen zu. Auch suchte ich ihn für Verbesserungen in den Songs von Bruinier zu gewinnen. Am 9.11.1976 schrieb er:

»Die Melodien von Brecht lassen sich gut setzen. Es ist da eine ungekünstelte Einfachheit vorhanden, bei der noch kleine Ungeschicklichkeiten sympathisch wirken. Anders bei Bruinier. Hier weiß ich noch nicht recht. Die Sätze sind einfach stümperhaft. Soll man das übernehmen? Kleine Retouchen ändern nicht viel. Was macht man mit den Tschaikowski-Akkorden im Anfang von *Weib und Soldat*? Bei Brecht vergleicht man nicht mit den Vertonungen von Weill und Eisler, bei Bruinier leider ja.«

Fünfzehn Brecht-Melodien hat Schwaen perfekt Klaviersätze angemessen. 1978 hat er auf meine Anregung hin eine Auswahl auch für Gesang und Kammerensemble (Klarinette, Alt-Saxophon, Posaune, Banjo, Schlagzeug) instrumentiert. In einem Brief vom 8.3.1978 verteidigte er das Fehlen jeglicher Vortragszeichen:

»Bei solchen Liedern hat sich alles dem Interpreten (Sänger) unterzuordnen. Dabei sind alle Freiheiten erlaubt. Ankommen müssen die Sachen, darauf kommt es an.«

Von Jakob Apfelböck

Satz: Kurt Schwaen

*Autograph von Kurt Schwaen*

Die Instrumentierungen sind zum ersten Mal am 26.5.1979 in einem Brecht-Weill-Abend von Roswitha Trexler im Nordjyllands Kunstmuseum

in Aalborg aufgeführt worden.<sup>22</sup> Am 12.3.1981 fand mit Roswitha Trexler eine Rundfunkaufnahme für den ORF im Studio Tirol/Innsbruck statt, am 21./22.6.1983 in Köln eine zweite für den Westdeutschen Rundfunk.<sup>23</sup>

Von Schwaen wurden in das *Große Brecht-Liederbuch* drei Titel aufgenommen: *Liebeslied aus einer schlechten Zeit* (1954 auf Anregung von Brecht komponiert), *Über den Schnapsgenuß* (1976), *Wohin zieht ihr?* (1981 als vom Herausgeber gewünschtes Schlußstück).

### ***Liebeslied aus einer schlechten Zeit*<sup>24</sup>**

Brechts Gedicht entstand 1938. Der Zusatz »aus einer schlechten Zeit« beim Titel ist entscheidend; denn daraus erschließt sich die in diesem »Liebeslied« dargestellte menschliche Entfremdung, die Verdinglichung des Beischlafs. Insofern zielt die Kritik nicht auf die Subjekte, die ohnehin in völliger Anonymität verbleiben – nichts wird über Voraussetzungen und Beweggründe verraten – , sondern auf die gesellschaftlichen Verhältnisse. Dies legt die Form der Mitteilung fest: »Das ist kein melodisch einschmeichelndes Liebeslied mit singendem Rhythmus, wie der Titel zunächst erwarten ließe, eher sachliche Bestandsaufnahme; und das Fazit ist so ernüchternd wie der sachliche Ton.«<sup>25</sup>

Kurt Schwaen geht von präziser Deklamation aus und spult in monotonem rhythmischem Rahmen elementare Formeln ab. Die Musik versagt sich »Stimmung« und schafft nur eine klangliche Folie, die freilich, bei aller Kargheit und Distanz, allein durch ihr Dasein die Möglichkeit einer freundlichen Welt anklingen läßt.

---

<sup>22</sup> Leitung: Fritz Hennenberg. Mitschnitt durch Danmarks Radio.

<sup>23</sup> Mitglieder des Rundfunk-Sinfonieorchesters Köln unter Leitung von Fritz Hennenberg.

<sup>24</sup> Das große Brecht-Liederbuch. Frankfurt am Main/Berlin 1984. Bd. III, S. 486.

<sup>25</sup> Hiltrud Gnüg in: Ausgewählte Gedichte Brecht mit Interpretationen. Frankfurt am Main 1978, S. 81.

## ***Über den Schnapsgenuß*<sup>26</sup>**

Das Gedicht steht in Brechts *Taschenpostille (Hauspostille)* unter den »Exerzitien«, die in den »Anleitungen zum Gebrauch der einzelnen Lektionen« als »geistige Übungen« definiert werden. Bei der Umarbeitung des Gedichtbuchs für die im Malik-Verlag geplanten *Gesammelten Werke* 1938 wurde der Text ausgeschieden.

Kurt Schwaen folgt dem vorgegebenen Stil des Bänkelsangs. Er kehrt den Witz gerade dadurch hervor, daß er – wie Komiker, die mit Pokermiene ihre Späße servieren – gleichsam unbeteiligt berichtet, ohne illustrativen Ehrgeiz und Jagd nach Lachern.

Über die Entstehung schrieb er mir am 9.11.1976:

»Die *Taschenpostille*, die ich nach langer Zeit wieder einmal in die Hand nahm, hat mir so viel Spaß gemacht, daß ich ein Gedicht, das vom *Schnapsgenuß*, vertont habe. Ich hatte es noch meiner Frau vorgesungen, die sich darüber sehr amüsierte und meinte, daß Brecht, mit dem sie auch zusammengearbeitet hat, daran seinen Spaß gehabt haben würde. Wo hatte ich es ihr vorgesungen? – Nun muß ich leider sehr ernst werden. Meine Frau war, wieder einmal, im Krankenhaus, und diesmal, nach einem Herzinfarkt, war es das letzte Mal. Sie ist in der vorigen Woche gestorben, und aus diesem Grund habe ich nicht mehr weitergearbeitet. Und an ihrem Bett hatte ich also das Lied, ganz talentlos und ja auch ohne Begleitung, gesungen. Da sie mich und meine Art gut kannte, gefiel ihr das doch. Und so ist dies eine der letzten Erinnerungen an dieses unglückselige Haus.«

---

<sup>26</sup> Das große Brecht-Liederbuch. Frankfurt am Main/Berlin 1984. Bd. III, S. 486.

## Wohin zieht ihr?<sup>27</sup>

Das Gedicht, auf 1931 datiert (Elisabeth Hauptmann hat die einleitende Frage als Titel gesetzt), ordnet sich nach Inhalt und Form dem Umkreis der Lehrstücke zu. Seine Argumentation zielt auf die Einsicht in die gesellschaftlichen Verhältnisse und ihre Veränderung heute und hier.

121

### Wohin zieht ihr?

Kurt Schwaen

Moderato

I. Wo- hin zieht ihr?

Frei- lich, frei- lich, wo ihr im- mer hin- zieht, dort, dort wird es

schlech- ter sein, und wo im- mer ihr weg- zieht,

und wo im- mer ihr weg- zieht, dort war es bes- ser.

351

<sup>27</sup> Ebenda.

# Lieder

## Zwei Lieder nach Texten von Günter Kunert für Gesang und Gitarre

Im Mai 1969 hatte ich die Sängerin Roswitha Trexler kennengelernt und baute für sie ein neues, vor allem auf Zeitgenossen gerichtetes Repertoire auf. In Zusammenarbeit mit Roland Zimmer (Weimar) war auch an ein Programm mit Gesang und Gitarre gedacht.

Am 21.10.1969 Uraufführung der Fünf Lieder nach Gedichten von Eva Strittmatter von Paul Dessau durch Roswitha Trexler und Roland Zimmer. Die Partnerschaft sollte intensiviert werden – blieb aber nur locker. Es dauerte einige Zeit, daß als neuer Begleiter Jürgen Rost auf den Plan trat.

Anfang 1970 suchte ich Schwaen zu Liedern für diese Besetzung nach Gedichten von Günter Kunert zu ermuntern. In einem Brief vom 24.3.1970 meinte er:

»warum nicht gesang und gitarre? gedichte von kunert besitze ich noch eine ganze menge. ob vertonbar, kann ich noch nicht sagen.«

Am 6.8.1970 schickte er zwei Manuskripte – *Lass uns reisen* und *Leg den Kopf ins Genick* – :

»mehr texte fand ich zur zeit nicht für diese besetzung. bei dieser hitze trocknet ja auch der verstand aus, und so bin ich zu keiner größeren produktion gekommen. vielleicht auch gut so. sehen sie sich mit ihrer frau erst einmal die lieder an, dann wird man weiter sehen.«

Aber das Gitarrenprogramm war zunächst auf Eis gelegt; auch war es schwierig, die beiden Miniaturen, ohnehin eher spröde, in einen ihnen

gemäßen Zusammenhang zu platzieren. Verschieden Programmempfehlungen, darunter auch für die DDR-Musiktage 1974, schlugen fehl. Die beiden Lieder wurden von Roswitha Trexler mit Jürgen Rost an der Gitarre am 13.4.1974 im Gohliser Schlößchen Leipzig uraufgeführt. Es ist bei dieser einzigen Aufführung geblieben.

### ***Deutsche Volksdichtungen***

#### **Lieder nach Gedichten von Günter Kunert**

Schwaen versorgte auch mit Liedern für Gesang und Klavier. Einer ersten Sendung am 3.2.1971 lag das *Liebeslied aus einer schlechten Zeit* nach Brecht bei, das Roswitha Trexler umgehend in ein Programm im Händelhaus Halle aufnahm. Er schickte auch Lieder nach Gedichten von Kunert, die später noch ergänzt wurden. Doch kamen keine Aufführungen zustande.

Es dauerte bis 1979, daß der Faden wiederaufgenommen wurde. Am 30.4. bat ich um Beistand für ein geplantes Schwaen-Liederprogramm. Der eine Teil sollte die *Deutschen Volksdichtungen* enthalten, der andere Lieder nach Gedichten von Kunert. Die Auswahl sollte möglichst bunt sein: »also nicht etwa nur konzerthafte Lieder, sondern auch Jugendlieder und Lieder aus Kantaten, sofern sie sich da herauslösen lassen«.

Am 16.5.1979 schickte Schwaen eine Auswahl von Kunert-Liedern, legte aber auch seinen Zyklus *Parabolisch* nach Goethe bei – offenbar war ihm doch eher an einer konzerthaften Aufwertung gelegen. Unverdrossen stieß ich am 17.5. wegen Chansons und sogar Agitsongs nach.



Am 17.8.1979 übermittelte ich ihm das inzwischen ausgearbeitete Programm. Es stand eine Rundfunkaufnahme mit dem jungen Leipziger Pianisten Josef Christof an.<sup>28</sup> Auch war bereits das auf DDR-Musik spezialisierte Schallplattenlabel Nova kontaktiert worden, und man hatte an einer Übernahme Interesse gezeigt. Schwaen hörte sich das Programm an und gab Ratschläge. Es lautete:

*Lieder nach deutschen Volksdichtungen (Auswahl)*

*Es hatt' ein Schwab ein Töchterlein – Wie kommt's, daß du so traurig bist – Frau, du sollst nach Hause kommen – Wohl unter einer Linde – Das Mädchen will 'nen Freier han – Der Rekrut (Wo soll ich mich hinwenden) – Ihr Mädchen, nehmt euch wohl in acht – Hab' Holzäpfel gehaspelt – Wenn ich schon kein' Schatz mehr hab – Willst du mich denn nicht mehr lieben – Des Abends, wenn ich schlafen geh – Die Tauben (Tauben ist ein schönes Tier) – Es flogen heraus drei Tauben – Halt die Kanne feste (Es hatt' ein Schwab' ein Töchterlein) – Ich ging einmal lustwandeln*

Lieder nach Gedichten von Günter Kunert

*Vom praktischen Nutzen des Wissens – Ich lebe – Liebsame Beschäftigung – Das Lied vom Mond – Von der Veränderung (aus Die Weltreise im Zimmer) – Begegnung in der Frühe – Seht, sie ward verlassen – Vom Besteigen hoher Berge – Es brauchen die Kinder Ruhe – Betrachtung – Das Pflaster ist getränkt*

Aber kurzfristig machte der Rundfunk der DDR einen Rückzieher. Am 4.10.1979 schrieb der Redakteur Günter Pohlenz Schwaen, daß, wofern Nova beabsichtige, die Lieder auf eine Schallplatte zu bringen, es diese

---

<sup>28</sup> Ursprünglich war Jutta Czapski, Partnerin Roswitha Trexlers bei der Hanns-Eisler-Edition, vorgesehen, die aber absagte.

auch selber produzieren solle. Der Rundfunk seinerseits würde sie dann sofort übernehmen und senden. Indes wurde die Hintertür einer »Co-Produktion« offengelassen. Dies kam nicht zustande – und doch fanden am 15./16.11.1979 in Weimar die Rundfunkaufnahmen statt.

Kunert herauszustellen war heikel, denn er hatte 1976 zu den Erstunterzeichnern der Petition gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns gehört und galt als ein wackliger politischer Kantonist. Im November 1979 ließ er sich in der Bundesrepublik nieder. Obwohl schein-offiziell mit mehrjährigem DDR-Visum ausgereist, kam in den Redaktionen Unsicherheit auf, wie mit ihm zu verfahren sei. In Sorge, daß das Projekt, nicht zuletzt als Übernahme auf die Schallplatte, ins Schwanken geraten könnte, fragte ich am 30.11.1979 bei Schwaen an. Er antwortete am 8.12., daß es im Augenblick »keine offizielle Meinung« gäbe. Da Kunert viel in der DDR veröffentlicht habe, mit oder ohne Musik, würden die Verbindungen weitergehen. Es wäre das Beste, »nicht daran zu rühren«.

Ein Auszug aus meinem Einführungstext:<sup>29</sup>

Kunert, 1929 geboren, war Anfang der fünfziger Jahre mit Brecht bekannt geworden und stand unter seinem Einfluß. Wie Brecht hielt er operative, in das gesellschaftliche Bewußtsein eingreifende Lyrik für nützlich. Er suchte die direkte Ansprache, womöglich den Dialog, und drückte das in der Wahl der poetischen Formen aus. Das Lehrgedicht, entweder in schlichter strophischer Gliederung eine Geschichte (mit Moral im Refrain) erzählend oder epigrammatisch zugespitzt, herrscht vor. Keine üppige emotionale Ausschmückung – eher die Sicht aus der Distanz. Damit versteht

---

<sup>29</sup> Nova 885 231.

Kunert durchaus auch Stimmung einzufangen; dem Gefühl wird durch das Austreiben der Rhetorik seine Unmittelbarkeit zurückgegeben. Etliche seiner Gedichte – Kantaten, Lieder – bestimmte Kunert für Kinder; er nimmt sie ernst, tritt an sie (unter Achtung ihres Vermögens) mit demselben Anspruch wie an Erwachsene heran, lehrt sie, im Spiel das Leben zu begreifen.

Das alles traf sich mit Absichten, die Kurt Schwaen für die Musik verfolgte. In den endfünfziger Jahren entstanden viele gemeinsame Arbeiten, und eine Kette von Nachzüglern schloß sich an. Song und Ballade, von der Form her auf raschen, ungehinderten Nachvollzug zielend, sind die vorherrschenden Typen; die Musik hüllt das Wort nicht ein noch pulvert es auf, sondern legt lediglich den Gestus fest, präzise, oft pointiert. Der Songstil ist eher leichtfüßig; hier mögen Empfehlungen Brechts, an der schnellen französischen Marschmusik mit ihren Pistons zu lernen, nachklingen. Auch wo ernste Töne angeschlagen werden, wahrt die Musik ihre Leichtigkeit. Wie das Wort, berichtet sie aus der Distanz heraus, geht aber gerade dadurch dem Hörer nahe.

Am 24.1.1980 hörte sich Schwaen die Aufnahmen im Leipziger Funkhaus an. Dabei äußerte er Kritik an der Mischung von eher songhaften mit lyrischen Titeln in der Abfolge der Kunert-Lieder und schlug die Separierung in zwei Gruppen vor. Es existierten hier »stilistische Abgrenzungen, die man nicht unberücksichtigt lassen sollte« (Brief v. 29.1.1980). Ich meinerseits war gerade stolz auf das Prinzip der Collage mit allemal neuen, überraschenden Ausblicken gewesen. Es sollte ja kein Akademismus aufkommen! Interessiert vernahmten die Rundfunkredakteure, dem Projekt ohnehin nicht sehr gewogen, daß es offenbar Unstimmigkeiten gab.

Auch hätte es freilich Auswirkungen auf das Schallplattenprogramm gehabt. Um anzuzeigen, daß keinesfalls an einen »Zyklus« gedacht war, regte ich an, die Titel einzeln zu katalogisieren.

Am 20.10.1980 teilte mir Schwaen mit, daß eine Redakteurin des VEB Deutsche Schallplatten »ganz begeistert« gewesen sei und sich dafür einsetzen wolle. Aber es dauerte seine Zeit, bis eine Entscheidung fiel. Großes Bangen – bis überraschenderweise am 16.1.1981 der Lizenzvertrag eintraf. Die Veröffentlichung indes zog sich bis 1984 hin.

Bei der Postierung in Rundfunksendungen ergaben sich gravierende Schwierigkeiten. Ungenutzt ruhten die Aufnahmen im Archiv. Am 25. 5.1981 schrieb mir Schwaen, daß der Funkredakteur Stefan Amzoll die Lieder einsetzen wolle, aber einer seiner Kollegen sei dagegen gewesen. Und am 8.7. zitierte er eine Redakteurin, wonach es keiner wagen würde, den Namen Günter Kunerts zu erwähnen. Und doch waren im Anschluß an eine Sendung Schwaens über Emil Stumpp am 31.7.1981 einige der Lieder zu hören, und korrekt wurde – obwohl es zunächst unsicher gewesen war – der Textautor genannt.

Öffentlich aufgeführt hat Roswitha Trexler die Kunert-Lieder nur selten, und nie in geschlossener Folge. Meist ging der Anstoß dazu von Schwaen aus: AWA-Festveranstaltung am 13.10.1981, Komponistenporträt zu den DDR-Musiktagen im Schloß Friedrichsfelde am 20.2.1982, Schwaens Ehrenpromotion an der Universität Leipzig am 30.3.1983, Schwaen-Porträts zum 80. Geburtstag im Wutiker Steinberg Stadel (1.7.1989), auf Schloß Kochberg (2.7.) und als »Sommer-Serenade« im Schloß Friedrichsfelde (31.8.).

Die *Deutschen Volksdichtungen* aber gingen – in der einmal festgelegten Folge – in Roswitha Trexlers Repertoire ein. Am 9.3.1981 fanden Rundfunkaufnahmen für den ORF im Studio Kärnten/Klagenfurt mit Roman Ortner als Pianisten statt. Mitte der achtziger Jahre wurde für einen Liederabend im zweiten Teil eine Auswahl aus den *Deutschen Volksliedern* von Brahms dazugestellt – aufschlußreicher Kontrast! Mit Fritz Hennenberg am Klavier wurde das Programm erstmals am 20.11.1986 im Festsaal des Schlosses Güstrow vorgestellt; im Dezember 1987 folgte eine Tournee durch Mecklenburg-Vorpommern.



## PROGRAMM:

Kurt Schwaen  
(geb. 1909)

### LIEDER NACH DEUTSCHEN VOLKSDICHTUNGEN

Es hatt' ein Schwab ein Töchterlein  
Wie kommt's, daß du so traurig bist?  
Frau, du sollst nach Hause kommen  
Wohl unter einer Linde  
Das Mädchen will 'nen Freier ham  
Der Rekrut  
Ihr Mädchen, nehmt euch wohl in acht  
Hab Holzäpfel gehaspelt  
Der Kuckuck war ein braver Mann  
Es ging ein Knab spazieren  
Wenn ich schon kein'n Schatz mehr hab  
Willst du mich denn nicht mehr lieben  
Des Abends, wenn ich schlafen geh  
Die Tauben  
Es fliegen heraus drei Tauben  
Halt die Kanne feste  
Ich ging einmal lustwandeln

PAUSE

Johannes Brahms AUS DEN „DEUTSCHEN  
VOLKSLIEDERN“

Die Sonne scheint nicht mehr  
All mein Gedanken, die ich hab  
Es wohnt ein Fiedler zu Frankfurt am Main  
Da unten im Tale läufst Wasser so trüb  
Mir ist ein schönes braunes Maidelein  
gefallen in den Sinn  
Soll sich der Mond nicht heller scheinen  
Jungfräulein, soll ich mit euch gehn  
Du mein einzig Licht  
Schwesterlein  
Feinsliebchen  
Es steht ein Lind in jenem Tal  
Ach Mutter, ich will ein Ding haben  
Mein Mädal hat einen Rosenmund

Nach den Aufführungen im Wutiker Steinberg Stadel und auf Schloß Kochberg hatte Schwaen am 8.7.1989 einige Kritik anzumelden. Bei den Kunert-Liedern sollte *Von der Veränderung* aus *Die Weltreise im Zimmer* herausgenommen werden, weil es kein Sololied sei. Außerdem heißt es:

»*Seht, sie ward verlassen* könnte noch etwas ruhiger genommen werden. Die Klavierakzente im *Lied vom Mond* nicht zu grell. sf nur als Andeutung. Ich mache das so: den Akkord secco und sofort darauf Pedal, dann klingt noch etwas nach.«

Und zu den *Deutschen Volksdichtungen*:

»*Wie kommts...* etwas langsamer. *Der Rekrut* nicht ins Programm nehmen, es ist besser für eine Männerstimme. *Wenn ich...* liebenswürdiger auffassen, die Klavier-Zwischenspiele weicher. – *Des Abends* langsamer, sehr still, kein crescendo. *Die Tauben* rausnehmen. – Die beiden letzten Lieder *Ich ging...* und *Halt die Kanne feste* gefallen mir nicht. Ich würde sie nicht in ein seriöses Programm nehmen. Vielleicht kann man sie bei irgendeiner passenden Gelegenheit einsetzen, sonst lieber nicht. – Die etwas unruhige Situation vor dem Konzert in Kochberg mag das bisweilen schnelle Tempo mit verschuldet haben. Im übrigen bin ich natürlich mit der Interpretation von Roswitha sehr einverstanden. Vielleicht sollte man bei den *Volksdichtungen* davon ausgehen, daß der »Volkston« doch bescheidener, freundlich, nicht so sehr burschikos ist. Auch nicht bei derben Texten.«

Für das Schwaen-Porträt als Sommer-Serenade am 31.8.1989 im Schloß Friedrichsfelde stellte er am 20.7. eine Folge seiner »Favoriten« zusammen: *Es hatt' ein Schwab' ein Töchterlein, Wie kommt's, daß du so traurig bist, Wohl unter einer Linde, Das Mädchen will 'nen Freier han, Hab' Holzäpfel gehaspelt, Der Kuckuck war ein braver Mann*<sup>30</sup>, *Wenn ich schon kein' Schatz mehr hab, Willst du mich denn nicht mehr lieben, Des Abends, wenn ich schlafen geh, Es flogen heraus drei Tauben.*

---

<sup>30</sup> Im Schallplattenprogramm nicht enthalten; wie auch *Es ging ein Knab spazieren* für öffentliche Auftritte nachträglich einstudiert.

## Im Beirat von *Sinn und Form*

Ende der siebziger Jahre hatte ich ein umfangreiches Manuskript von Interviews mit DDR-Komponisten der »mittleren« Generation (Goldmann, Katzer, Kunad, Matthus, Schenker, Zimmermann) erarbeitet, das aber in Verlagsauseinandersetzungen zerrieben und nie veröffentlicht wurde. Doch suchte ich meinen einleitenden Essay zu retten und wandte mich an Schwaen, der von 1967-1990 im Redaktionsbeirat der Zeitschrift *Sinn und Form* die Sektion Musik der Akademie der Künste vertrat. Am 19.5.1979 schrieb er mir, daß er eine Veröffentlichung vorschlagen werde. Es könnte dadurch eine Diskussion ausgelöst werden, »was ja schon nützlich wäre«.

In seinem Brief leistete er einen ersten Diskussionsbeitrag. In einem Kapitel *Musik über Musik* hatte ich das von einigen der Komponisten verfolgte Prinzip thematisiert, traditionelle Umgangsformen mit Musik, von der Darbietung bis zum Stil, zu kritisieren, womöglich hochgetrieben zur Parodie, und eben durch Musik. Schwaen schrieb dazu:

»über die musikalische entwicklung der letzten 15 jahre wäre viel zu sagen. sie ging – um einmal das negative herauszustellen – von einer opposition aus, die sich leicht mit dem anlaß überlebt. So mag es merkwürdig (von mir aus gesehen) scheinen, aber wohl aus opposition und überbewertung milder (von mir aus gesehen) kritik zu verstehen sein, daß immer wieder deutlich wird das verlangen nach der parodie, der dekuvrirung, dem gelächter über den zurückgebliebenen spießer. nur versteht man nicht das eigentliche problem. im grunde ist ja der spießer eine tragische, bestenfalls tragikomische figur. in jedem menschen steckt ein wenig der spießer (der reaktionär), aber es gibt niemanden, der sich für einen spießer



hält. so wird es leicht, über ihn zu lachen. das macht sich im kaba-  
rett ganz nett, aber wenn es tiefer gehen soll, verrutscht die kritik.  
so halte ich z. b. ‚de musica‘ von katzer selber für eine spießige an-  
gelegenheit. entlarvend wird das durch die interpreten auf der büh-  
ne. sänger, vor allem opernsänger, sind im allgemeinen ganz unge-  
eignet für parodie. (denken sie an einen ‚operball‘ einer staatso-  
per, um himmelswillen, wenn die sänger glauben, witzig zu sein,  
sind sie fürchterlich. sie sind die parodie ihrer selbst, ungewollt.)  
wenn man auf der bühne die katzerschen sänger sah, die als sän-  
ger sehr gut sind, wollte man sich am liebsten, und dies von mir  
aus wiederum aus opposition, an die seite der angeprangerten stel-  
len. (daß katzer nicht merkte, daß man diesen ominösen arzt<sup>31</sup> gar  
nicht hätte zitieren dürfen, wer war er denn?) also was wurde deku-  
vriert?«

Der Einsatz von Schwaen blieb folgenlos: Die Redaktion lehnte als vor-  
geblich für Musikprobleme nicht zuständig das Manuskript ab. Auch bei  
den *Weimarer Beiträgen*, kam ich damit nicht an. Erstveröffentlichung  
1980 in *German Studies Review* (Arizona State University).<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Laut Georg Katzer der Leipziger Arzt Norbert Grabowski (um 1900).

<sup>32</sup> Ital. 1980 auch in *Musica – Realtà*. In der DDR 1982 in *Musik in der Schule*.

## Instrumentalwerke

Bereits 1967 hatte ich zu drei Instrumentalwerken, die auf der Schallplatte zu seinem musikalischen Poem *Der neue Kolumbus* gestellt worden waren, Einführungstexte geschrieben.<sup>33</sup> Am 13.2.1987 fragte Schwaen bei mir an, ob ich an der Kommentierung einer neuen Platte mit seiner Orchester-musik interessiert sei.<sup>34</sup>

Im Folgenden sind die Texte aus diesen beiden Quellen collagiert:

In herausfordernder Nüchternheit hat Schwaen das Komponieren, so wie er es betreibt, als ein »Produktionsverfahren« bezeichnet, als »eine einheitliche und unlösliche Kombination von individuellen Lösungen mit vorgeformten Elementen«. Aus dieser Beschreibung lassen sich manche Eigenheiten seiner Musik erklären. Die »vorgeformten Elemente« sind vertraute Sprachformeln von griffiger Gestalt, entliehen aus Vergangenheit und Gegenwart, hin und wieder in so enger Annäherung, daß sie als Zitate wirken. Gewiß liegt hierin der historisierende Zug von Schwaens Musik, der sich übrigens auch in der Befolgung altüberlieferter einfacher Formmuster zeigt. Immerhin schafft diese Methode gute Kommunikation. Nun kommen aber die »individuellen Lösungen« hinzu: die veränderte Sicht auf die Elemente, hin bis zur (ironischen) Distanz, die Umformung, die Neuordnung. Dabei wird tatsächlich vom »Elementaren« ausgegangen, und die Eingriffe vollziehen sich am Detail, das mithin scharf zu beachten ist. Gewiß erklärt dies Schwaens Neigung zu kammermusikalischer Faktur auch im Orchestersatz und den Aufbau der Großform als Mosaik von Miniaturen.

---

<sup>33</sup> Eterna 820 714.

<sup>34</sup> Nova 885 272.

Eine weitere Eigenart ist sein Versuch einer Synthese des Nahen und Fremden, des Populären und Artistischen. Seine Neigung zu musikalischer Volkssprache ist geblieben, wenn sie sich auch, verglichen mit den fünfziger Jahren, eher untergründig äußert. Eng damit verbunden – und wohl auch ausgelöst durch früher als Klavierbegleiter gesammelte Erfahrungen – ist der tänzerische Antrieb. Rhythmisch scharf gezackte Figuren werden formuliert und geraten in den Sog der Motorik. Dabei stehen auch fremde Modelle Pate, insbesondere aus der slawischen Folklore; schon Anfang der Fünfziger erhoffte sich Schwaen in Betrachtungen *Über Volksmusik und Laienmusik*, an Gedanken Bartóks anknüpfend, aus einer Vermischung Frische. Schließlich wird der Flirt mit der Unterhaltsamkeit gewagt und eine Ausdrucksweise gesucht, die, belebt womöglich durch Witz und Pointen, rasch verstanden werden kann – ohne daß der intellektuelle Anspruch verabschiedet ist.

### ***Concertino Apollineo***

Der antike Gott Apoll, Schutzherr der Kunst, speziell der Musik, gilt als Symbol der Sonne, des Lichts. Aus seinen Eigenheiten leitet sich ein künstlerisches Ideal ab, das die Zähmung des Ausdrucks über entfesselte Leidenschaftlichkeit stellt. Die Nachtseiten des Lebens werden gemieden: Geistvolle Heiterkeit dominiert. Diese Haltung entsprach dem Anlaß, für den Schwaen das *Concertino Apollineo* schrieb: eine musikalische Soiree im Apollo-Saal der Deutschen Staatsoper Berlin.

Die Ecksätze des Werkes greifen auf zwei Klavier-Toccatinen aus den Jahren 1947 und 1949 zurück. Toccata: Tonstück für Tasteninstrumente, das in freier, oft improvisatorischer Form der Erprobung virtuoser Geläufigkeit diene. Diesem ursprünglichen Zweck entsprechend, stellt eine

Toccatata, auch nachdem sie sich zum reinen Vortragsstück emanzipiert hat, vorwiegend virtuose Aufgaben. Doch zielt kompositorischer Ehrgeiz darauf ab, die Virtuosität mit Gehalt zu erfüllen und selbst in fantasieartigem Ausschweifern Formgefühl spüren zu lassen.

Daß Schwaen sich von barocken Toccaten inspirieren ließ, ist bis in Einzelheiten der Motivbildung und Sequenztechnik zu erkennen. Der Eingang der ersten Toccatina klingt, als sei er Bach abgelauscht: eine absteigende Tonleiterskala, in ihrem Verlauf durch trillerartige Umspielungen gehemmt, ausfließend in ein Sequenzmodell aus Akkordzerlegungen, das stufig weiter abwärts geführt wird. Damit ist das konstitutive thematische Material erschöpft; bei der folgenden Ausspinnung wird es in seine Segmente zerschnitten, Varianten unterworfen, mit Kontrapunkten, freien oder materialgebundenen, kombiniert, Steigerungen zugeführt. Konflikte brechen auf, bewirkt durch harmonische Schärfung und insbesondere durch irreguläre rhythmisch-metrische Verschiebungen und Schichtungen. Nie werden indes die Konflikte so hochgetrieben, daß der Rahmen heiterer, geistvoller musikalischer Konversation gesprengt würde.

Die zweite Toccatina prägt unterschiedliche thematische Konturen aus. Erstes Thema: sanftes Schaukeln von Terzen. Diesem lyrisch-versonnenen Gedanken tritt ein zweiter, aktiv-energischer gegenüber, markato im Diskant, anschließend im Baß. Der dritte Gedanke exponiert, wieder im Wechselspiel zweier verschiedener Lagen, leichtfüßig-beschwingte Thematik. Ihr daktylischer Rhythmus wird für die folgende Überleitung formbestimmend, die nach weit ausholender, dynamischer Steigerung wieder in das erste Thema mündet, dem sich, nach Art einer Reprise, die anderen anschließen. Die Themen fallen nicht durch besondere

Originalität auf – ihre Umrisse zeigen den Schein des Bekannten; der gestalterische Reiz besteht in ihrer Aufbereitung, in der Verbindung vertrauter traditioneller Sprachmittel mit heutigen.

Die Instrumentierung der Toccatinen im *Concertino Apollineo* mischt nicht nur farbliche Valeurs bei, sondern hebt auch Struktur und Tektonik plastisch hervor. Überdies wird das spielerisch-virtuose Element durch das konzertierende, das Gegenüberstellen und Ineinandergreifen von Solo und Ensemble, noch gesteigert.

Der Mittelsatz wurde neu komponiert. Hier treten die historisierenden und virtuosens Züge gegenüber folkloristischen ganz zurück. Stampfender Rhythmus, Quinten-Gebrumm des Dudelsacks, elementar-populäre Motive, torkelndes Schwanken zwischen Zweier-Metrum der Melodie und Dreier-Metrum der Begleitung: Die Musik suggeriert das Bild eines bäuerlichen Volksfests – ein Bild, wie es Brueghel gemalt haben könnte.

### ***Concerto piccolo* für Jazzorchester**

Seit der Jazz um 1918 in Europa bekannt wurde, hat er vielfältigen Einfluß auf die Kunstmusik genommen. Komponisten wie Ravel, Milhaud, Strawinsky assimilierten als erste seine Ausdrucksmittel. Was sie am Jazz anzog, waren die rhythmische Vielfalt, die melodisch-harmonische Exotik, die neuen instrumentatorischen Farbwerte und, nicht zuletzt, die mitreißende Vitalität, die er ausströmt. Sie war es insbesondere auch, die Hanns Eisler in den zwanziger Jahren für seine Lieder und Songs nutzte.

Indem der Jazz in die Kunstmusik eindrang, wurde er intellektualisiert. Instinkthaft-impulsives Improvisieren mußte kompositorischer Kalkulation weichen. Impulsivität und Spieltrieb mußten sich Zügel anlegen lassen,

wirkten aber immer noch stark genug, um den Ausdruckscharakteren, die sich bisher meist nur in ihrer Form, nicht in ihrem Wesen gewandelt hatten, frisches Temperament zuzuführen. Bei Hanns Eisler unterstellten sich die neuen Elemente sogar auf sehr wirksame Weise politischer Aussage.

Kurt Schwaens *Concerto piccolo* für Jazzorchester, 1957 entstanden, ist dem Jazz in der beschriebenen stilisierten Form verpflichtet. Die Gleichartigkeit der erstrebten gesellschaftlichen Funktion mag gelegentliche Reminiszenzen an die Eislersche Umsetzung der Anregungen erklären. Diese Musik will nicht Affekte aufputschen, sondern zuchtvolle, zielgerichtete Aktivität spiegeln und nahelegen. Es ist Unterhaltungsmusik neuer – besser: erneuerter, lange vergessener – Art: Sie unterhält mit Kurzweil, Geist und innervierender Energie.

Die Thematik des Kopfsatzes ordnet sich einer miniaturhaften Sonatenform ein. Dem ersten Thema mit seinen frohlockenden Oktav-, Quint- und Quartrufen im Martellato des Klaviers folgt ein zweites, gesangliches, der Klarinette und dem Saxophon anvertrautes, das pikanten rhythmischen Prozeduren unterworfen wird. Der expressive Mittelsatz läßt schwermütige Blues-Stimmung aufklingen. Im Finale herrscht quirlige Geschäftigkeit, die durch überraschende Einfälle geistvollen musikalischen Humors auch ironische Akzente erhält.

### ***Drei Ostinati* für Trompete und Klavier**

Kurt Schwaen hat die musikpädagogische Literatur mit vielen Beiträgen bedacht. Er zielt dabei stets darauf ab, die pädagogische Unterweisung, bei aller gebotenen Einfachheit der Mittel, mit künstlerischem Sinn zu erfüllen. Auch der Etüde soll – wie große Vorbilder lehren – Ausdruck inwohnen.

Die *Drei Ostinati* für Trompete und Klavier sind Übungsstücke, die gleichwohl als Vortragsstücke bestehen können. Ostinato: stete Wiederholung eines vorgegebenen motivischen Modells. Damit die aus dem Formprinzip resultierende Statik nicht zur Monotonie führt, ist es nötig, die der formalen Konstante gegenüberstehenden variablen Formfaktoren so abwechslungsreich auszustatten, daß das Interesse nie erlahmt.

Im ersten der drei Trompeten-Ostinati stellt die Trompete ein elementarer Motivat verhaftetes, zuvörderst rhythmisch geprägtes Modell auf. Im weiteren Verlauf erscheint das Modell im Klavier, seine melodische Struktur bewahrend, die rhythmische verändernd, und wieder in der Trompete, nun in der Melodik variant, im Rhythmus konstant. Am Schluß wird es in die originale Form zurückgeführt. Für das zweite Ostinato ist der nach Art bulgarischer Rhythmen in 3+2 Achtel aufgegliederte 5/8-Takt konstitutiv. Dem Akzentschema folgende hämmernde Achtel durchziehen das ganze Stück. In den Diskant überwandernd, geraten sie in Konflikt mit triolischen Vierteln im Baß. Da überdies ein polytonaler harmonischer Konflikt gestiftet wird, wirken diese Stellen wie verstimmtes Leierkastenspiel. Das dritte Ostinato greift formal weiter aus und ist differenzierter strukturiert. Herrscht in den Eckteilen ein drängender Bewegungsimpuls, so schwingt sich der Mittelteil, »tranquillo« beginnend, zu Pathetik auf. In der Reprise werden die beiden Abschnitte des Kopfteils umgestellt. Dieses Ostinato erlaubt sich so viele Freiheiten, daß die Bezeichnung fast schon in Frage gestellt ist. Dem Primat der kompositorischen Phantasie muß sich das Formmuster beugen.

## ***Promenaden***

Bei der Suite für Orchester *Promenaden* (1971) war in sinfonisches Gewand drapierte »Unterhaltung« eine Vorgabe des Rundfunks als Auftraggeber. Schwaen, der im Radio eine ‚Mission‘ gesehen hat, sah sich herausgefordert. Obwohl Titeln gegenüber abgeneigt, regt er hier nun doch die Vorstellung an, freilich nur vage, eher als Fingerzeig, den Wechsel der Tonbilder gut zu verfolgen.

Vertrautes Inventar erscheint – und wird gründlich umfunktioniert; Schwaen selber hat es bestätigt, indem er etwa auf die Entheroisierung des für die Ecksätze verbindlichen Des-Dur aufmerksam macht oder auf das zu einer zweiundzwanzigtönigen Melodie gefügte Puzzlespiel mit vier Noten im Finale. Die musikalischen Spaziergänge führen zu sehr verschiedenartigen Ausblicken, auch auf einen agitatorisch spitzen Marsch und eine kesse Rumba; hier und da lugen Eisler (der sich ja ebenso an vergnüglicher Radiomusik erprobt hat) und Prokofjew um die Ecke. In das klassische Orchesterinstrumentarium ist das Klavier aufgenommen, das sich vielfach als Unruhestifter betätigt, Konflikte schärfend, Widersprüche heraustreibend.

## ***Kammerkonzert (Divertimento)***

Auch das *Kammerkonzert* (1968) war ein Auftrag des Rundfunks, und zwar für ein Leipziger Autorenporträt anlässlich Schwaens 60. Geburtstag; auf die unterhaltsame Absicht weist der Untertitel »Divertimento«. Schwaen erhielt das Angebot zu einer Zeit der Unentschlossenheit, des Tastens, mehrerer gescheiterter Ansätze; mit den neuen Aufgaben wurde die Krise überwunden. Ist es Zufall, daß die Besetzung mit Klarinette,



Fagott und Trompete der Bläsergruppe des *Kleinen Rundfunkkonzerts* aus seiner Studentenzeit entspricht und die Besinnung auf die Anfänge auch das Vorbild Strawinsky stärker durchscheinen läßt? Ein experimentierender Zug ist auffällig und zeigt sich schon an den durch metrische Verschiebung geradezu verwirrenden Akzenten des Kopftemas. Sogar in einer so verhaltenen Musik wie der des zweiten Satzes – laut Schwaen »eine Art Nachtstück« – melden sich Konflikte.

### ***Concerto grosso***

Das *Concerto grosso* (1982) steht ein für Schwaens Neigung zu den Streichinstrumenten, und zwar in unvermischter Formation – was sich mit seiner Vorliebe für Bläser durchaus verträgt. Nach traditioneller Weise tritt dem Ensemble eine Solistengruppe gegenüber, und es ergeben sich die üblichen Verflechtungen und Dialoge. Der Blick zurück zeigt sich auch an manchen motivischen Gesten, wobei freilich das Zitat die »Kritik« vom heutigen Standpunkt einschließt: daher die überraschenden Verbiegungen, daher auch das manchmal überbetonte Vorzeigen des »alten Zopfes«.

Im ersten Satz zeigt sich dies an der Schnittstelle zwischen den kraftvoll und harsch im Forte aufgestellten Klangsäulen und der geradezu penetranten Lieblichkeit sanft gekräuselten C-Durs mit Pizzikato-Geflimmer; auch der Wechsel des Tempos vom »Adagio« in das verniedlichende »Adagietto« spricht für sich. Ähnlich verunsichern die beiden schnellen Sätze mit ihren im übrigen forsch auftrumpfenden Charakteren. Im Andante konzertieren die Soloinstrumente, zunehmend ineinander verschlungen, über gleichbleibendem Klangteppich der gezupften Streicher.

## ***Drei Stücke für Minh***

Die *Drei Stücke für Minh* (1986) sind der vietnamesischen Pianistin Ton Nu Nguyet Minh – einer Schülerin von Tatjana Nikolajewa – gewidmet. Die Titel zeigen die Problemstellung an. Den »Variationen über zwölf Töne« liegt eine Reihe zugrunde, die in stets gleicher Form, nur unter Maßgabe von Oktavversetzungen, abspult, ihren Ehrgeiz aber darein setzt, die strenge Struktur durch abwechslungsreiche Klangbilder vergessen zu machen. Das zweite Stück befaßt sich mit den Möglichkeiten der Kombination zweier verschiedener Töne, vertikal und horizontal. Das dritte geht auf eine ungewöhnliche, der südosteuropäischen Folklore entlehnte Praxis zurück, nämlich die Um-Akzentuierung des Viervierteltaktes in eine Formel von zwei Achteln, der zwei Gruppen mit je drei Achteln folgen, was – im schnellen Tempo – einen eminent tänzerischen, geradezu in den Taumel hinein gesteigerten Ablauf festlegt.



The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Drei Stücke für Minh". The score is written on four systems of staves. The first system is marked "Vivù" and "Deux-trois-trois", with a "2+3+3" rhythm and a "8" time signature. The second system is marked "simile". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "sf".

*Autograph von Kurt Schwaen*

## ***Requiem für Orchester »Den gemordeten Brüdern«***

Das *Requiem für Orchester* (1983) weist durch die Widmung »den gemordeten Brüdern« seine politische Bestimmung aus. Ein einst erwogener Plan mit zeitgenössischen Dichtungen war nicht zustande gekommen: Die Haltung von Schmerz und Trauer teilt sich nun rein instrumental mit. Schroff dissonante, bohrend wiederholte Akkordschläge und fahle, karge Melodiefloskeln sind die markanten Zeichen. Gegen Schluß wird das »Freude, schöner Götterfunken« aus Beethovens »Neunter« zitiert, »ausdruckslos«, wie der Flöte hier angewiesen ist – Schwaens Zeugnis nach eine Anspielung auf den »Mißbrauch großer Kunst in einer schrecklichen Zeit«. Er wollte aber auch ein Bild des »Kämpfers« geben, nicht zuletzt als Vermächtnis an die Nachgeborenen, und vermittelte dafür in dem agitatorisch beredten Mittelstück die gemäßen klanglichen Signen. Der Auftrag der Komposition spiegelt sich auch in der strengen Anlage wider, die nichts Schmückendes, Nebensächliches duldet: Die Architektur, nach Art der Bogenform symmetrisch verstrebt, ist Ausdruck einer auch im Schmerz bewahrten Überlegenheit.



*Gestaltung: Axel Bertram*

## Wutiker Steinberg Stadel 1989

1982 hatte ich mich mit Roswitha Trexler in dem Dorf Wutike in der Mark Brandenburg niedergelassen. Ab 1984 veranstalteten wir in einer Scheune den Wutiker Steinberg Stadel, drei sommerliche Soireen jährlich (ab 1987 auch eine Matinee) vor den Dorfbewohnern, auch angereisten Freunden und Experten. Die Programme zielten durchaus auf zeitgenössische, sogar avantgardistische Musik hin. Zahlreiche Komponistenporträts: Ralf Hoyer, Hermann Keller, Ernst Hermann Meyer, Carl Orff, Gerhard Rosenfeld, Dieter Schnebel, Karlheinz Stockhausen, Walter Zimmermann, Hans J. Wenzel. 1989 sollte es einen »Tusch für Kurt Schwaen« zu seinem 80. Geburtstag geben.

Freilich sollte sich im Programm Roswitha Trexler mit einer Auswahl aus den Liedern zeigen. Doch sollte auch der Instrumentalkomponist zum Zuge kommen. Schwaen schlug das Universitäts-Kammertrio Greifswald mit Universitätsmusikdirektor Ekkehard Ochs vor, das seine knapp geformten Klaviertrios Nr. 3 (1982) und Nr. 5 (1987) im Repertoire hatte. Mein Vorschlag, auch die vietnamesische Pianistin Ton Nu Nguyet Minh, die sich auf seine Klaviermusik spezialisiert hatte, einzuladen, war leider nicht zu realisieren.

Der Clou sollte eine auf die lokale Besonderheit zugeschnittene Komposition sein. Ich hatte mich für die Geschichte der Prignitz, in der Wutike lag, interessiert und umfangreiches Material gesammelt. 1988 destillierte ich daraus, verbunden mit aktueller Lyrik von Rainer Kirsch, ein musikalisches »Heimatstück« *Büsching reist nach Kyritz* und stellte es im Wutiker Steinberg Stadel vor. Viele Texte, darunter welche in Prignitzer »Platt«, waren unbenutzt geblieben. Ich schickte sie Schwaen, und drei hielt er für geeignet.

1

Freitag  
30. Juni 1989  
19 Uhr

### **DIETER SCHNEBEL UND SEINE „MAULWERKER“**

WEISEN □ AN-SÄTZE □ REDEÜBUNGEN □ MAULWERKE  
nach Gastspielen in Paris Tokio Rom erstmals in der DDR □ der  
im Badischen geborene Komponist hat in „Lehrstücken“  
Musik auf ihre Elemente zurückgeführt: Atmen Hauchen  
Lippenspiel Laut □ dazu Mimik Gesten: elementares  
„Musiktheater“ □ das menschliche Verhalten unter dem  
Mikroskop □ eine sonderbare Musik soll nachdenklich  
stimmen und aufregen und womöglich auch Spaß machen

ANNA CLEMENTI □ CHRISTIAN KESTEN □ GISBURG SMIALEK  
Ton: MARTIN SUPPER □ Leitung: DIETER SCHNEBEL

2

Sonnabend  
1. Juli 1989  
19 Uhr

### **TUSCH ZU KURT SCHWAENS 80. GEBURTSTAG**

er komponiert Opern Orchesterwerke Kammermusik  
Lieder Kantaten Filmmusik □ in den 50er Jahren Mitarbeiter  
von Brecht □ Uraufführung (extra für dieses Programm  
entstanden): STADEL-LIEDER in Prignitzer Platt □ Lieder aus  
der Zusammenarbeit mit GÜNTER KUNERT □ erstmals 1954  
in einer Matinee des Berliner Ensembles: DEUTSCHE  
VOLKSDICHTUNGEN

PRIGNITZER SANGESFREUNDE (Leitung: ANDREAS GOLDE)  
UNIVERSITÄTS-KAMMERTRIO GREIFSWALD  
ROSWITHA TREXLER (Sopran) □ REINHARD WOLSCHINA  
KURT SCHWAEN im Gespräch mit FRITZ HENNINGBERG

3

Sonnabend  
19. August 1989  
19 Uhr

### **STIMMFARBEN ■ SCHWEBUNGEN ■ BRECHUNGEN**

HERMANN KELLER (geb. 1945) führt am DX7-Synthesizer  
und am (präparierten) Klavier seine Musik vor  
EXTEMPORES – Improvisationsmodelle □ Premiere zu den  
Dresdner Musikfestspielen 1989: STIMMFARBEN □ Texte:  
Sprichwörter Else Lasker-Schüler Jakob van Hoddis  
Ernst Jandl u. a. □ Wortspiele □ Stimmakrobatik  
Entdeckungsfahrten in unbekannte Klangwelten

ROSWITHA TREXLER (Stimme) □ HERMANN KELLER (Keyb.)

4

Sonntag  
3. September 1989  
Matinee 11 Uhr

### **LEBEN MIT DEN BEATLES**

die berühmteste Rockgruppe der sechziger Jahre hat Musik-  
geschichte mitgeschrieben □ Blues Schlager Folk Meditation  
Exotik Kontakte zur E-Musik Beat □ Pop in neuer Qualität  
aktuelle Lesarten durch Spezialarrangements für Synthesizer  
DX 7 von F. H.

ROSWITHA TREXLER □ FRITZ HENNINGBERG

KONZEPT: TREXLER □ HENNINGBERG DDR 1901 VEHLow □ STEINBERG □ TEL. WUTIKE 262  
GRAFIK: DETTLOFF □ FRANKE □ TON: TUTSCHKU □ KOOPERATION: KULTURHAUS KYRITZ

Die *Stadel-Lieder*, wie er den kleinen Zyklus nannte, waren bestimmt für ein Gesangssextett, zu dem sich unter dem Namen *Prignitzer Sangesfreunde* Ärzte aus der Umgebung zusammengefunden hatten. Schwaens Vertonung (mit Klavier als Stütze) beachtet die bescheidenen Möglichkeiten und überrascht doch mit Verve und Witz. Titel der Lieder: *Hopp, hopp, Ballerjahn, In'n Rosel, Eine alte Schwiegermutter*. Wie Schwaen bei der Zusendung der Noten am 17.2.1989 schrieb, habe er nur eine Stunde dafür gebraucht!



*Kurt Schwaen – Roswitha Trexler – Reinhard Wolschina*

## Späte Begegnungen

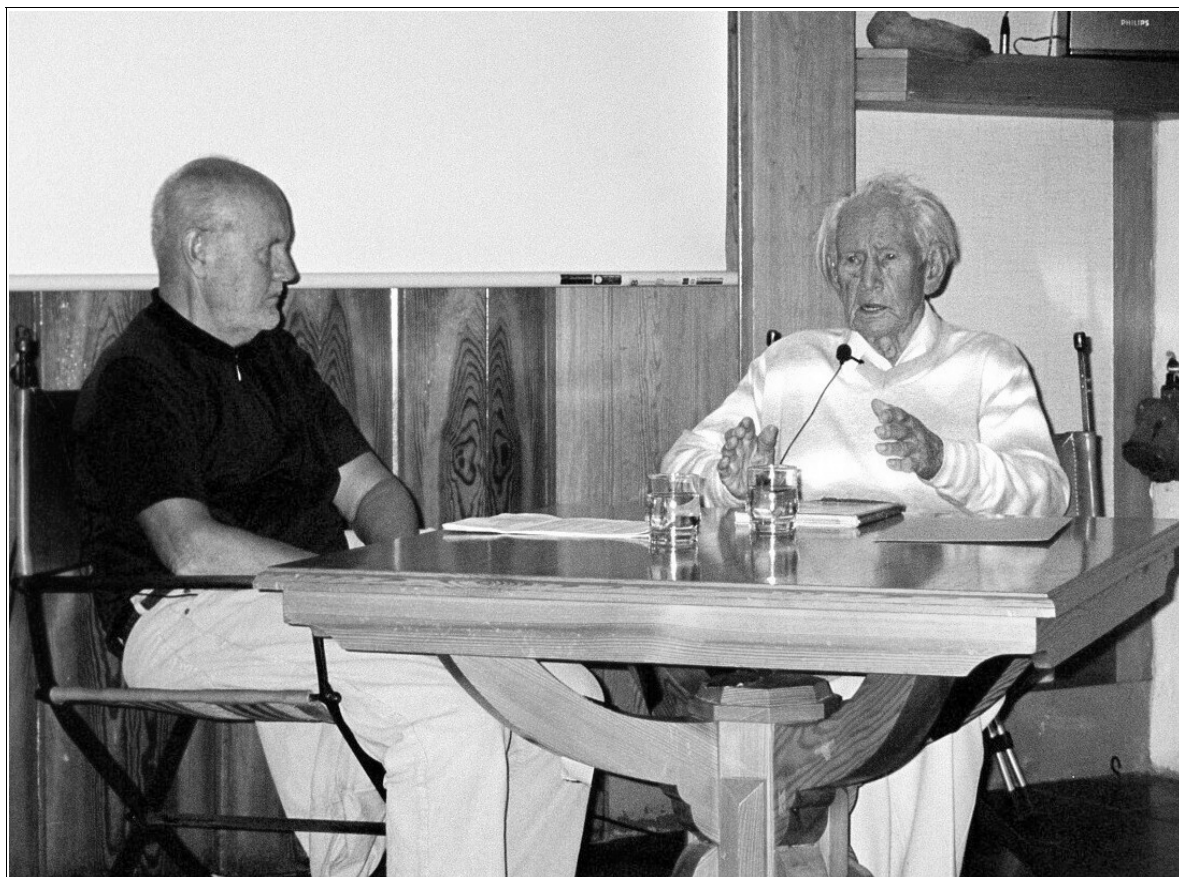
Ende der neunziger Jahre wohnte ich in Wien, und überraschend kündigte sich Schwaen im Herbst 1998 mit seiner Frau Ina Iske zu einem Besuch an. Im Musikverein war seine Brecht-Bearbeitung des *Bitteren Liebeslieds* in ein Programm mit dem Artis-Quartett und Brecht-Rezitationen der Schauspielerin Andrea Jonasson aufgenommen worden (2.10.). Wir besuchten das Mozarthaus in der Domgasse und plauschten angeregt drei Stunden lang im *Café Braunhof*. Als Chefdramaturg der Oper Leipzig war ich mit der lokalen Operngeschichte beschäftigt gewesen; ich befragte ihn nach seinen Erinnerungen an Mary Wigman und den Regisseur Hanns Niedecken-Gebhard, von denen er 1942/43 als Tanzkorrepetitor nach Leipzig geholt worden war – beide damals auch der Oper verbunden.<sup>35</sup>

Er lud mich zu einer Wiederaufführung des musikalischen Poems *Der Potsdamer Platz* am 18.10.1998 im Meistersaal in Berlin ein. Den Text zu dieser Chronik aus Urzeiten bis in die Gegenwart verfaßten Kurt Lutz und Helmut Baierl, jener, Schauspieler und damals »Direktor« des *Meistersaals*, aus dem Westen der Stadt, dieser, Schriftsteller und eine Zeitlang Mitarbeiter des *Berliner Ensembles*, im Osten zu Hause. Auch in der Komposition sollte sich dies widerspiegeln: Der eine Teil war Schwaen übertragen, der andere Helge Jörns. Freilich paßten deren sehr verschieden Handschriften gar nicht zusammen. Auch ergaben sich einige Aufführungsprobleme; ein Positivum war die anschließende ausgedehnte Tafelei. Schwaen, damals schon an die neunzig, zeigte sich als äußerst standfest; als wir weit nach Mitternacht zu ihm heimkehrten und mir die Augen zufielen, lud er wohlgenut zum Ausklang in einer Weinrunde ein.

---

<sup>35</sup> 2006 hat er mit Auszügen aus Tagebüchern und Briefen seine Erinnerungen dokumentiert: Kurt-Schwaen-Archiv Berlin/Sonderheft anlässlich des 120. Geburtstages von Mary Wigman.

Unmittelbar anschließend an die Aufführung nahm er unter der Bezeichnung »musikalisch-literarische Chronik« in alleiniger Verantwortung eine Komprimierung vor, dabei das Begleitensemble ausdünnend auf Klarinette, Schlagzeug und Klavier.<sup>36</sup> Verkargung, wohl angemessen dem lehrhaften Sujet: Statt der emphatischen sinfonischen Aufwallungen von Jörns steht nunmehr ein schlichter Songstil.



*Brechthaus Berlin 14. September 2006*

Im Herbst 2006 die letzte Begegnung mit Schwaen. Bezeichnenderweise mit einem Werk von ihm, mit dem ich vor gut fünfzig Jahren meine erste hatte: *Die Horatier und die Kuriatier*. Anlässlich des 50. Todestags von Brecht hatte er in einem Sonderheft des Kurt-Schwaen-Archivs über seine Begegnungen mit ihm und dem *Berliner Ensemble* berichtet.

---

<sup>36</sup> 2004 vom Kurt Schwaen-Archiv als Live-Mitschnitt auf CD veröffentlicht.



Das Literaturforum im Brechthaus Berlin lud ihn zu einer Gesprächsrunde darüber ein, und er wählte mich als Stichwortgeber. Er meinte, daß er dies dem Brecht noch schuldig sei; künftig sollten Leute, die etwas von ihm wissen wollten, zu ihm nach Mahlsdorf kommen.<sup>37</sup> In Filmausschnitten wurde das Schulstück vorgestellt, auch stand eine Auswahl der Brecht-Lieder in den Klavierfassungen, zu denen ich ihn seinerzeit angeregt hatte, auf dem Programm.

Die Soiree am 14.9.2006 ist sein letzter öffentlicher Auftritt gewesen.

---

<sup>37</sup> Mitteilungen des Kurt-Schwaen-Archivs Berlin. 10. Jg./Dez. 2006, S. 5.

**Fritz Hennenberg** hat Musikwissenschaft und Philosophie studiert und mit einer Arbeit über das Kantatenschaffen von G. H. Stölzel (1690-1749) promoviert. Er war Lehrbeauftragter an der Theaterhochschule Leipzig und wirkte lange Jahre als Rundfunk-Konzertredakteur, zeitweilig auch als Chef-dramaturg des Gewandhausorchesters. 1956 erste Begegnung mit Paul Dessau und zahlreiche Studien über ihn. Ab 1969 Zusammenarbeit mit der Sängerin Roswitha Trexler. 1984 Herausgabe eines Brecht-Liederbuchs, 1986 Hanns-Eisler-Biographie. Nach der Übersiedelung in die Prignitz Anfang der achtziger Jahre Begründung eines alternativen Avantgarde-Musikfestivals »Wutiker Steinberg Stadel«. 1990-97 Chef-dramaturg der Oper Leipzig. Zeitweilig in Wien ansässig und Biographie über Ralph Benatzky (1998). Forschungsaufträge des Orff-Zentrums München über Orff und Brecht und die Beziehungen Orffs zu seinem Schüler Paul Kurzbach. 2009 Veröffentlichung einer Leipziger Operngeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart.