

Selbstfindung und Selbstbekenntnis – Sieben Jahrzehnte Lebensschicksale und Schaffensentwicklung in Kurt Schwaens Klavierkompositionen

Wolfgang Hanke

Wenige Komponisten des 20. Jahrhunderts haben dem Klavier so breiten Raum in ihrem Schaffen gewidmet wie Kurt Schwaen. Noch geringer ist die Zahl derjenigen, die – wie er – das Glück hatten, sich mehr als sieben Jahrzehnte im Vollbesitz ihrer schöpferischen Kräfte kompositorisch mit den Herausforderungen und Möglichkeiten des Instruments auseinandersetzen zu können. Schon in frühester Jugend hat sich der nunmehr Neunzigjährige in ausgedehnten Improvisationen am Klavier erprobt, aus denen erste, tastende Kompositionsversuche hervorgingen. Schwaen war zu jener Zeit etwa 14 Jahre alt und hatte mit dem Max-Reger- und Karl-Straube-Schüler Fritz Lubrich in seiner Heimatstadt Kattowitz einen hochbefähigten, musikalisch umfassend gebildeten Mentor gefunden, der ihn weit über elementare pianistische Ansprüche hinaus zu führen vermochte und ihm vielfältige künstlerische Anregungen gab.

Die damals entstandenen Stücke hielten der rigorosen Selbstkritik späterer Jahre nicht stand. Schwaen hat sie wie vieles andere aus jener frühen Zeit, darunter auch einige Orgelkompositionen, zum größten Teil vernichtet. Bedauerlicherweise, muß man heute wohl sagen. Brahms hat im Alter ähnliches getan und damit wichtige Aufschlüsse über seine künstlerische Herkunft und frühe Schaffensentwicklung für immer versperrt. Schwaen ging zum Glück nicht so weit, die Spuren seiner Anfänge restlos zu tilgen. Sie lassen sich noch mit hinreichender Deutlichkeit verfolgen und zeigen auffallende Parallelen zu anderen, sehr prominenten Komponisten der vorangegangenen Generation, in deren Schaffen das Klavier gleichfalls von den Anfängen bis in die letzte Lebenszeit eine dominierende Rolle spielte. Béla Bartók und Sergej Prokofjew wären hier wohl vor allem zu nennen, deren Werk und schöpferischer Haltung Kurt Schwaen nachhaltige Anstöße für den eigenen Schaffensweg verdankt.

Rein zahlenmäßig umfassen die solistischen Klavierkompositionen nicht ganz den sechsten Teil seines bisher vorliegenden Gesamtwerkes: Rund 100 der bis zum Zeitpunkt des Kolloquiums 618 Nummern des Kurt-Schwaen-Verzeichnisses bleiben Werken für Klavier zu zwei und vier Händen oder für zwei Klaviere vorbehalten. Dahinter verbergen sich mehr als 450 Einzeltitel. Die vernichteten Arbeiten nicht berücksichtigt, umspannen sie volle sieben Jahrzehnte. Hinzu kommt eine beträchtliche Zahl von Werken, in denen das Klavier konzertierend, begleitend oder kammermusikalisch mit anderen Instrumenten, dem vollen Orchester oder Singstimmen zusammenwirkt. Einen herausragenden Platz nehmen unter ihnen die Klavierkonzerte Nr. 1 und 2 (KSV 259 und 515) von 1962/64 und 1987 ein, denen Ende der fünfziger Jahre vielver-

sprechend ein knapp gefaßtes *Concerto piccolo* für Jazzorchester mit Klavier (KV 137) im Geist Strawinskys oder Weills und – auf ähnlichen Pfaden – das in seinen klassizistischen Brechungen sehr reiz- und espritvolle *Concertino Apollineo* für Klavier und sieben Blasinstrumente (KSV 138) vorausgingen.

Doch auch in den Liedern und Songs und der Kammermusik übernimmt das Klavier fast stets eine tragende, bei aller Sparsamkeit markante Rolle. In einigen Werken treten an seine Stelle die historischen Tasteninstrumente Cembalo oder Spinett, so etwa in der zum Martin-Luther-Gedenkjahr 1983 geschriebenen Kantate *Lob der Musik* nach Worten des Reformators für Mezzosopran, Sprecher, Oboe, Viola da gamba und Cembalo (KSV 465). Unmittelbar voraus ging eine solistische Spinettmusik (KSV 458). In der Folgezeit erprobte Schwaen die ungewöhnliche, dennoch auf enger Verwandtschaft der Klang-erzeugung beruhende Kombination von Cembalo mit Mandoline (in zwei Duo-stücken, *Ungeduld* und *Bewegung und Stille*, KSV 571) oder mit vollem Zupforchester (in dem *Concerto* von 1985, KSV 492). Die Auseinandersetzung mit den historischen Tasteninstrumenten beschäftigte ihn jedoch nur wenige Jahre und gewann keine substantielle Bedeutung für sein Schaffen. Mit diesem umfangreichen Werkbestand, der nahezu die Hälfte seines Gesamtschaffens ausmacht, hat der fast gänzlich als Autodidakt zum Komponieren Gelangte ein gewichtiges Stück Geschichte der Klaviermusik unseres Jahrhunderts mitgeschrieben. Zugleich spiegeln sich in keinem anderen Bereich seines Schaffens seine persönliche Eigenart, sein Werden, Wachsen und Reifen als Mensch und Künstler und seine bewegten Lebensschicksale so umfassend und eindringlich wider. ‚Lebensschicksale‘: Diesen Begriff möchte ich besonders betonen und mich ausdrücklich von einer bestimmten Richtung der modernen Musikgeschichte distanzieren, die die nach meinem Verständnis unlösbaren Zusammenhänge von Leben und Schaffen zu leugnen oder zumindest zu bagatellisieren versucht. Das Klavier war das Instrument, an dem sich Kurt Schwaen in seiner Jugend selbst fand und durch die intensive Auseinandersetzung mit Vorbildern die eigene künstlerische Individualität und Persönlichkeit formte und prägte. Auch in seinem gesamten späteren Leben behielt es für ihn exzeptionelle Bedeutung. „Das Klavier ist das Instrument, dem ich alles anvertraue. Es sind Bekenntnisse, die ich ihm übergebe, vertrauensvoll, wenige Takte oft nur, gar nicht zum Vorspielen gedacht, kleine Stücke, die ein immerwährendes Tagebuch darstellen“, hält er 1976 in seinem Erinnerungsbuch *Stufen und Intervalle* fest.¹

Ein Teil dieser Aussage bezieht sich auf die Gepflogenheit des Komponisten, spontan Einfälle, Gedanken und Empfindungen in Gestalt von Skizzen und knappen Stückkonzepten zu notieren, die oft erst sehr viel später für neue Werke genutzt, gelegentlich aber auch unmittelbar zum Erklären gebracht

¹ Kurt Schwaen, *Stufen und Intervalle. Erinnerungen und Miscellen. Mit einem Nachwort von Christian Kaden*, Berlin 1976, S. 103.

werden. Das Kurt-Schwaen-Verzeichnis vermerkt bisher 14 Konvolute derartiger Notate und Skizzen aus jeweils drei bis vier Jahren, die die Forschung noch nicht zur Kenntnis genommen und ausgewertet hat, obwohl sie Aufschlüsse von höchstem Interesse versprechen. Der in den Erinnerungen hervorgehobene „Bekenntnischarakter“ beschränkt sich aber nicht auf die ‚Tagebuchnotizen‘ unter den Klavierskizzen. Er hat sich auch auf eine ganze Reihe der voll ausgearbeiteten Klavierkompositionen übertragen, in denen Schwaen ohne Rücksicht auf die Vorgaben und Zwänge von Aufträgen sein Persönlichstes aussprechen konnte. Selbst in den Kompositionen für den Unterricht, für Musikschrüler, durchbricht der Komponist oft genug die herkömmlichen Normen und Grenzen und findet seine ganz persönliche Sprache wie vor ihm Béla Bartók in seinen Stücken *Für Kinder*.

Der Inhalt der Bekenntnisse läßt sich allerdings nicht immer leicht entschlüsseln. So bereitwillig sich Schwaen in Interviews und Gesprächen und den Erinnerungsbüchern über seinen dornenvollen und aufhaltsamen Weg zum kompositorischen Schaffen und seine künstlerischen Anliegen geäußert hat, so wenig ist er bereit, Einblicke in sein Innerstes zu gewähren, und hütet sich, seine Musik unter derartigen Aspekten zu kommentieren. Was ihn bewegt, bedrängt und umgetrieben hat, läßt jedoch so manches seiner Werke, gerade der Klavierkompositionen, durchaus ahnen, wenn man nur Ohren hat zu hören. Doch nur ganz wenige seiner Arbeiten geben so tief erschütternd Einblick in seine Gefühle wie die beiden Orgelstücke *In memoriam I/II* (KSV 404), die Schwaen 1976/77 nach dem Tod seiner ersten Frau schrieb.

Auf die einzelnen Schaffensperioden verteilen sich die Klavierkompositionen sehr unterschiedlich. Ihre Zielsetzungen und damit verbunden oft auch ihre stilistische Haltung, die spieltechnischen Anforderungen, wandeln sich jeweils mit den wechselnden Aufgaben, vor die sich der Komponist gestellt sieht. Vom künstlerischen Gewicht her ist nicht alles gleichwertig. Im großen Ganzen zeichnet sich aber über die sieben Jahrzehnte, aus denen wir von Kurt Schwaen Klavierwerke besitzen, ein kontinuierlicher Wachstums- und Reife-prozeß ab, der jedoch in verschiedenen Lebensstationen durch den Zwang der äußeren Umstände Unterbrechungen hinnehmen mußte und auch in der übrigen Zeit nicht ohne eine gewisse Schwankungsbreite, mit Höhen und Tiefen, voranschritt.

Soweit heute noch durch erhaltene Arbeiten überschaubar, dominiert das Klavier in den ersten zwei Jahrzehnten von Schwaens Schaffensentwicklung, bis in die Zeit unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg, absolut. Es sollte allerdings nicht außer Acht bleiben, daß es auch schon unter den vernichteten Jugendarbeiten der zwanziger Jahre vereinzelt Kammermusik und Lieder gab. Die *Kleinen Suiten* für Violine solo (KSV 3) von 1932, Schwaens erstes gedrucktes Opus, und das im gleichen Jahr geschriebene *Kleine Rundfunkkonzert* für sechs Instrumente (KSV 4) auf Hanns Eislers Spuren stehen daher keines-

wegs isoliert. Sie hatten Vorläufer. In größerer Zahl setzen sich für andere Instrumente als das Klavier und für Singstimmen geschriebene Werke aber erst seit den späten vierziger Jahren durch.

Reifeprozess mit Höhen und Tiefen

Die früheste Komposition, die Kurt Schwaen vor dem gnadenlosen Autodafé über seine Jugendarbeiten bewahrte, stammt aus dem Jahre 1929, als er an der Breslauer Universität zu studieren begann. Sie trägt den nichts weniger als ambitionierten Titel *Lustiges Stück* und eröffnet das Werkverzeichnis als erstes der zehn bis heute unveröffentlicht gebliebenen kleinen Klavierstücke aus den Jahren 1929/31. Sie wurden später unter der KSV-Nr. 1 zusammengefaßt, sind jedoch nicht als in sich geschlossener Zyklus anzusehen. Das Stück stellt mit seinen 37 Dreivierteltakten noch keine großen Ansprüche. Es wirkt leicht hingeworfen und überschaubar, tänzerisch beschwingt, zeigt aber doch in nuce schon Züge der späteren Schaffensentwicklung. Hinter das Attribut „Lustig“ des Titels möchte man ein Fragezeichen setzen und schon etwas ahnen von den Ab- und Hintergründen späterer Klavierkompositionen, in denen die inzwischen gewonnenen bitteren Lebenserfahrungen bewußt oder unbewußt, bisweilen vielleicht auch unterbewußt, Niederschlag gefunden haben. Bis zu der tiefen Zäsur des Jahres 1933, in dem der inzwischen fast Vierundzwanzigjährige unter dem Eindruck der politischen Ereignisse sein Universitätsstudium abbrach und sich auf seiten der verbotenen KPD in die Widerstandsbewegung gegen das NS-Regime einreichte, entstanden noch einige weitere, gleichfalls unveröffentlichte Klavierkompositionen, unter ihnen zehn *Deutsche Tänze* (1932/33, KSV 5), die auf einen späteren Zyklus gleichen Titels vorausweisen.

Die illegale politische Arbeit und die Verhaftung Anfang Juli 1935 drängten vorerst weitere kompositorische Intentionen nahezu völlig ins Aus. Nur im Zuchthaus Luckau hatte Schwaen eine Zeit lang die Möglichkeit, im Gottesdienst die Orgel zu spielen und allwöchentlich ein- bis zweimal vom Klavier aus eine Häftlingskapelle zu leiten, mit der er zwei eigene Kompositionen zur Uraufführung bringen konnte. Leider wurden die Noten eingezogen und blieben später unauffindbar. Ein neuer Anfang war erst wieder nach der Entlassung aus dem Zuchthaus Zwickau im Sommer 1938 möglich. Er brachte den entscheidenden Durchbruch in Gestalt der Begegnung mit dem Ausdruckstanz. Schwaen hatte das große Glück, wenn auch unter ständiger Polizeiaufsicht, als Korrepetitor in einem Berliner Tanzstudio zu arbeiten, einige bereits profilierte Künstlerinnen und Künstler in Tanzabenden und -matineen zu begleiten und ihre Programme durch eigene Kompositionen zu bereichern.

Hier lernte er eine Fülle neuer Musik kennen, auch Werke, die im faschistischen Deutschland inzwischen als ‚entartet‘ verfemt waren und nicht mehr öffentlich aufgeführt werden durften. Neben Paul Hindemith, Carl Orff und Werner Egk prägten sich ihm vor allem Igor Strawinsky, Béla Bartók, Sergej

Prokofjew, Claude Debussy (dem er wie Bartók eine ausdrückliche Hommage widmete), Maurice Ravel, Eric Satie und Manuel de Falla ein. Er sah sich gefordert, selbst im Stil dieser Komponisten zu improvisieren und zu schreiben, sich mit ihnen auseinanderzusetzen und einen eigenen Weg in ihrer Nachfolge zu finden, brach aber nicht die Brücken ab, die ihn mit den tiefdringenden Erlebnissen der Jugendjahre verbanden: Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann und Brahms.

Bis zur Einberufung in die berüchtigte Strafddivision 999 im Februar 1943 entstanden neben bisher unveröffentlichten Klavierstücken die *Fünf Tanzbilder* (KSV 8). 1939/40 für unterschiedliche Programme geschrieben, wurden sie zehn Jahre später erstmals zu einem geschlossenen Zyklus zusammengefaßt und in der leider nur kurzlebigen Dresdner Verlagsgesellschaft herausgegeben. Dadurch gerieten sie für längere Zeit in Vergessenheit. Ein Neudruck erschien erst 1993 im Berliner Verlag Neue Musik. Er kam einer Entdeckung gleich, zeigte sich doch, daß jener erste große Wurf in Schwaens Schaffen bis zum heutigen Tage, nach mehr als einem halben Jahrhundert, nichts von seiner Wirkungs- und Aussagekraft verloren hat und nach wie vor zu seinen Haupt- und Schlüsselwerken gezählt werden muß. Die fünf Stücke sind weit mehr als nur bloße Begleitmusik. Über den Impuls des Tanzes hinaus gewinnen sie ihr eigenes, unverwechselbares Gesicht und Gesetz, zeigen zugleich aber auch unterschiedlichste Wesenszüge ihres Komponisten.

Das erste Stück trägt den Titel *Aufruf*, der aus dem Munde eines nach wie vor, trotz aller Repressalien, entschiedenen NS- und Kriegsgegners selbstverständlich programmatisch verstanden werden will (vgl. Notenbeispiel 1 auf der folgenden Seite). Hervorgegangen unter dem ursprünglichen Titel *Austreibung des Winters* aus der unverkennbar von Strawinskys *Sacre du Printemps* inspirierten Tanzsuite *Frühlingsfeier*, prägt es sich ein durch die markant wechselnden Akzente innerhalb des Fünfvierteltaktes, den Schwaen auch sonst gern verwendet, und gewinnt durch das schnelle Zeitmaß und die dicht gedrängt aufeinanderfolgenden Ostinatofiguren einen packenden Drive.

Einen ganz anderen Charakter trägt das letzte Stück des Zyklus, *Beschwörung*, in seiner verhaltenen Eindringlichkeit, die sich dennoch erregender Steigerungen fähig zeigt. Auch dieses Werk und seine tänzerische Gestaltung hatten im ersten Kriegsjahr 1940 einen unüberhörbaren Zeitbezug. Der gleichen Zeit um 1940 entstammt das siebente der zwölf *Ernsten Stücke* (KSV 9), die der Komponist bisher leider noch nicht für veröffentlichenswert hielt, aber gelegentlich selbst am Klavier darbot. Sie wären es gerade heute wert, gedruckt zu werden und weite Verbreitung zu finden, denn sie sind Zeitzeugnisse von einzigartiger Aussagekraft, leidenschaftliche Anklagen gegen den Kriegsterror und die Unmenschlichkeit des NS-Regimes. Das Stück trägt den Titel *Stille* und wurde der Bildhauerin und Tänzerin Oda Schottmüller gewidmet. Kurt

Schwaen hat die Künstlerin, die ihren mutigen Kampf gegen den Faschismus mit dem Leben bezahlen mußte, bei einigen ihrer Tanzabende begleitet.

Notenbeispiel 1: Kurt Schwaen, *Aufruf* (Nr. 1 aus: *Fünf Tanzbilder*, KSV 8), Autograph, T. 1-23.

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Aufruf' by Kurt Schwaen. The score is written on four systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The tempo marking 'Allegro assai' is written at the beginning. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'sf' (sforzando). There are also some handwritten annotations in the score, such as 'ballade' and 'kraft'.

Auf den Spuren Bachs und Strawinskys

Nach dem Krieg verlor der Ausdruckstanz für Schwaen allmählich seine Bedeutung. Hoffnungen auf eine ständige Zusammenarbeit mit Mary Wigman, die sich bereits 1944 durch die Einberufung zum Kriegsdienst nicht erfüllt hatten, zerschlugen sich nun endgültig. Daher wandte sich der Komponist anderen Aufgaben zu. 1947/48 wirkte er mit beim Aufbau mehrerer Volksmusikschulen in Berlin. Dadurch wurde u.a. sein Interesse auf die Schaffung von Kompositionen für den musikalischen Nachwuchs und spezielle pädagogische Anliegen gelenkt. In der Folgezeit entstand unter dieser Maßgabe auch für das Klavier

eine ganze Reihe von Einzelstücken und Sammlungen, die durch die glückliche Verquickung von musikalischem Anspruch, Originalität und erzieherischem Konzept geeignet erscheinen, Heranwachsende für neue Musik aufnahmebereit zu machen.

Schwaens Engagement als Musikreferent der Deutschen Volksbühne, aber auch sein wachsendes Interesse an anderen Genres ließen sein Klavierschaffen nach 1948 für einige Zeit in den Hintergrund treten. Bis in die fünfziger Jahre ist jedoch noch eine reiche Ernte an Kompositionen für sein Hauptinstrument zu verzeichnen. Sie greift zu einem Teil auf Überarbeitungen von Werken der Zeit bis 1943 zurück. Dazu zählen an herausragenden Schöpfungen die 14 *Deutschen* (KSV 45) und acht *Slawischen Tänze* (KSV 46), die 1950 erstmals erschienen, zum Teil aber zehn Jahre weiter zurückreichen. Schubert- und Dvorák-Reminiszenzen klingen bei einigen dieser Stücke an, doch die eigene Note ist unüberhörbar. Die *Toccatina* Nr. 1 (KSV 10) entstand in erster Fassung 1942. Sie verbindet das Erlebnis der Klavierkunst J. S. Bachs und Domenico Scarlattis mit der Erinnerung an Strawinskys neoklassizistische Periode. Aus dieser ersten *Toccatina* ging der Eingangssatz des bereits erwähnten *Concertino Apollineo* von 1957 hervor. Für das Finale lieferte die *Toccatina* Nr. 2 (KSV 12) von 1946 den ‚Rohstoff‘. Beide Werke wurden 1950 im Mitteldeutschen Verlag (Halle) gedruckt. Der Rückgriff auf die Tokkatenkunst der alten Meister, gebrochen durch Errungenschaften des Neoklassizismus und des Vitalismus aus unserem Jahrhundert, muß Schwaen besonders gereizt haben, denn er ließ den beiden ersten Toccatinen 1957 (Neufassung 1982) und in der jüngsten Zeit drei weitere Werke gleichen Titels folgen, deren jedes seine eigene Note besitzt.

Ganz andere Seiten von Schwaens Wesensart treten uns in den vier 1949/51 geschriebenen Variationszyklen über alte französische Volkslieder entgegen (KSV 37). Schwaen fand großen Gefallen an diesen poesievollen Gesängen, von denen er sich mehrere authentische Sammlungen beschaffte. Ihre herbe Schönheit sprach ihn spürbar an. Eine persönliche Erinnerung mag hinzugekommen sein: Auf der Insel Groix am Atlantischen Ozean, deren Matrosen das erste der vier hier verarbeiteten Lieder besingt, war er selbst während des Zweiten Weltkriegs stationiert. Anfang der neunziger Jahre griff der Komponist nochmals auf diese Variationen zurück und adaptierte einen der Zyklen für Kammerorchester, einen weiteren für Baßklarinette mit Klavierbegleitung.

Diese Bearbeitungen sind keine Einzelfälle. Gerade in neuerer Zeit hat Schwaen sehr gern früheren Werken durch Adaption für andere, in einigen Fällen sogar mehrere Besetzungen ein verändertes, reicheres, farbigeres Klanggewand gegeben. Nicht selten integrierte er sie in neue, gänzlich andersgeartete Formzusammenhänge wie etwa in dem *en miniature* betitelten *Klaviertrio* Nr. 5 (KSV 509) von 1987, dem Bearbeitungen von zehn verschiedenen kurzen Klavierstücken aus den 70er und 80er Jahren zugrundeliegen. Ganz bewußt wird

hier, wie auch in anderen Adaptionen und Bearbeitungen, der Reiz des Disparaten, Heterogenen in Kauf genommen oder vielleicht sogar ausdrücklich angestrebt. Die Adaptionen gerade von Schwaens Klavierkompositionen wären eine eigene Untersuchung wert, da sie Details seiner Schaffenspsychologie und seines Umgangs mit den Klangphänomenen erhellen könnten.

Die *Slawischen Tänze* deuten auf einen weiteren wichtigen Impuls für Schwaens Schaffen. In seiner oberschlesischen Heimat, bei Wanderungen im näheren und weiteren Umkreis von Kattowitz bis in das Gebiet der Beskiden hatte er – wie einst Georg Philipp Telemann während seiner frühen Jahre als Kapellmeister des Reichsgrafen von Promnitz bei den Sommeraufenthalten in Pleß – vielfältige Gelegenheit, sich mit der polnischen, mährischen und hanakischen Musikfolklore vertraut zu machen. Wie nicht wenige seiner Werke, auch aus weit späterer Zeit, belegen, hat sie tiefe Spuren in seinem musikalischen Denken und Schaffen hinterlassen und ihn sensibilisiert, auch dem deutschen Volkslied und Volkstanz aufgeschlossen gegenüberzutreten. Er war schließlich so tief durchdrungen von dem Erlebnis der slawischen Folklore, daß auch in einige seiner *Deutschen Tänze* unwillkürlich slawische Elemente des Melos und Rhythmus einfließen.

Nicht vergessen werden dürfen die beiden Anfang der fünfziger Jahre im Mitteldeutschen Verlag erschienenen und später in die Collection Litolff übernommenen Sammlungen *Leichte Stücke* und *Episoden und Tänze*. Sie könnten noch heute vielen jungen Spielern Freude bereiten, wenn der Verlag C.F.Peters dem Musikalienhandel wieder in hinreichender Zahl Nachdrucke anbieten würde. Sie sind zur Zeit weder in Notenausgaben noch in Schallplattenaufnahmen oder CD-Produktionen verfügbar. Mit den *Leichten Stücken* (KSV 25) von 1946/48 schrieb Kurt Schwaen liebenswert schlichte, kindgemäße Miniaturen, die mit sparsamen Mitteln eine ganze Welt von Empfindungen einschließen und eigenen Reiz gewinnen. Spieltechnisch etwas höhere Ansprüche stellen die *Episoden und Tänze* (KSV 26). Auch sie haben bis heute nichts von ihrem Charme verloren. Unter ihnen verbergen sich Stücke, die zu Schwaens besten Eingebungen gezählt werden dürfen: der kleine Zyklus der *Marionetten* und die beiden zündenden *Herbsttänze*, die man geradezu als Charakterporträts ihres Komponisten bezeichnen möchte.

Aus der Zeit der Arbeit an diesen Projekten verwahrt das Kurt-Schwaen-Archiv eine ganze Anzahl handschriftlicher Notenblätter mit *Polyphonen Studien* (KSV 86), die bis in die späten siebziger Jahre reichen. Schwaen hat sich hier intensiv mit der Erarbeitung von Fugen, Kanons und anderen kontrapunktischen Modellen beschäftigt. Er war sich bewußt geworden, daß sein bisher vor allem spontanes Musizieren ein solides Fundament braucht, wenn es sich weiterentwickeln und neue Dimensionen erschließen sollte. Bemerkenswert genug, daß er dieses Fundament in dem altklassischen Erbe suchte, dessen Elemente ihm schon Fritz Lubrich in Kattowitz nahegebracht hatte. Noch heute bekennt

sich der Komponist in aller Entschiedenheit zu diesen Wurzeln seines Schaffens.

Ganz besonders Bach war, ist und bleibt für ihn der unverrückbare Maßstab. Das bedeutet allerdings, daß er sich eindeutig abgrenzt gegenüber extremen Richtungen und Entwicklungen der Neuen Musik, die die Brücken zum überkommenen Erbe abzurechen suchen; abgrenzt gegenüber allen rasch verbrauchten Modeströmungen, Geräusch- und Schockeffekten, die ihm zu keiner Zeit etwas bedeuteten. Das will nicht heißen, daß er der fortschreitenden Entwicklung nicht aufgeschlossen gegenübersteht. In den sechziger Jahren, als Sekretär der Sektion Musik an der Akademie der Künste der DDR, zeichnete er sich gerade dadurch aus, daß er unvoreingenommen für neue Richtungen, für die damalige Avantgarde, eintrat und ihr den Weg ebnete gegenüber einer kleinen Schar von engstirnigen, ewig-gestrigen Funktionären im Parteiapparat. Später versuchten ihn bezeichnenderweise diejenigen, die er einst gegen vielerlei Widerstände als Zukunftshoffnungen gefördert hatte, selbst als gestrig abzutun.

Seit den späten fünfziger Jahren verringert sich die Zahl der Klavierkompositionen aus den bereits genannten Gründen auffallend. Für die Zeit von 1958 bis 1970 führt das Werkverzeichnis unter insgesamt rund 190 Zählseinheiten nur noch zehn reine Klavierwerke bzw. Sammlungen und drei Konvolute von Klavierskizzen auf. Das folgende Jahrzehnt bis 1980 hat ähnliche Relationen zu verzeichnen: Unter 110 KSV-Nummern finden sich zweimal Skizzen und acht reine Klavierkompositionen. Das Schwergewicht im Schaffen beanspruchen während dieser gesamten Zeit mehrere Opernwerke, das abendfüllende Ballett *Die Ballade vom Glück*, Bühnen-, Hörspiel- und Filmmusik, Kantaten, Chöre, Lieder, Kammermusik und Orchesterwerke. In der stattlichen Reihe der letzteren setzt 1963/64 das *Klavierkonzert* Nr. 1 (KSV 259), das aus der Musik zu dem Film *Der Fall Gleiwitz* hervorging, einen besonderen Akzent.

Musik für Kinder

Unter den Klavierkompositionen der Jahre 1958 bis 1980 dominiert Musik für Kinder – in enger Korrespondenz zu den gleichzeitig entstandenen Kinderliedern und -chören, der bald auch szenisch aufgeführten Kantate vom *König Midas*, den Musiken zu Kinderfilmen und den ersten Kinderoperen. Weite Verbreitung fanden vor allem die erstmals 1961 in der Collection Litoff erschienenen zwölf Stücke der Sammlung *Katze, Schnee und Dudelsack* (KSV 196). Sie überraschen gleich auf den ersten Blick durch ihre Vielgestaltigkeit. Jedes dieser Stücke hat seinen eigenen Charakter, bald zupackend kraftvoll, humorgewürzt, bald lyrisch verhalten und besinnlich, originell im Einfall und seiner Verarbeitung. Im Notenbild geben sie sich scheinbar einfach und leicht zu bezwingen. Doch hinter den oft nur zweistimmigen Sätzen verbergen sich immer wieder Kanten, Ecken und Widerhaken, rhythmische, metrische Ver-

schiebungen, rasche Taktwechsel und harmonische Rückungen, nicht selten auch echte Polytonalität – frappierendes Abweichen vom Gewohnten und Erwarteten, „Umbiegen des Vertrauten“, wie es Christian Kaden treffend formuliert hat.² In den späteren Variationszyklen, etwa den *Verwandlungen eines Pferdes* von 1970/71 (KSV 335) oder den *Hahnenschrei-Variationen* von 1973 (KSV 362 A), werden diese ‚Umbiegungen des Vertrauten‘ noch ‚intrikater‘, wie es Bach formuliert hätte, und bisweilen wohl auch hintergründiger. Die späteren Neuauflagen dieser und weiterer Variationszyklen seit 1979 im Verlag Neue Musik (Berlin) gewannen zusätzliche Anziehungskraft durch die liebevollen Umschlaggestaltungen, die ihnen Schwaens unvergessener Freund und Akademiekollege Werner Klemke gab.

Mit seinen Kompositionen für Kinder befindet sich Kurt Schwaen bekanntlich in guter Gesellschaft. Béla Bartóks Sammlung *Gyermekeknek (Für Kinder)* wurde bereits genannt. Erinnert sei des weiteren an die *Puppentänze* von Dmitri Schostakowitsch und eine Reihe von Kompositionen Dmitri Kabalewskis, Ernst Buttings und Hanns Eislers, *Children's Corner* von Claude Debussy nicht zu vergessen. Neben diesen und anderen Komponisten unseres Jahrhunderts, die ebenfalls Musik für Kinder geschrieben haben, braucht Schwaen sein Licht nicht unter den Scheffel zu stellen. Er wahrt seinen eigenen Ton und hat es nicht weniger als sie vermocht, sich in die Seele eines Kindes einzufühlen, obwohl er nicht das Glück hatte, eigene Kinder zu besitzen. Viele Jahre war es für ihn ein großes Bedürfnis, mit Kindern zu arbeiten, und er bewies eine glückliche Hand, sie für die Musik und das Musiktheater zu begeistern.

Pianistische Schlüsselwerke finden sich in den sechziger und siebziger Jahren außer dem *Klavierkonzert* Nr. 1 nur in geringer Zahl. Hervorhebung verdienen die drei Präludien, die Kurt Schwaen 1965 zu Grafiken seines Akademiekollegen Herbert Sandberg aus dem Aquatinta-Zyklus *Der Weg* schrieb. Der wie Schwaen während der Zeit des Faschismus zu Zuchthaushaft verurteilte Künstler hat mit diesem Zyklus ein eindeutiges politisches und weltanschauliches Bekenntnis abgelegt, mit dem sich auch der Komponist identifizierte. Die Titel der drei Sätze sprechen für sich: *Solidarität*, *Nicht allein* und *Die Überlebenden*. Der Aussage der Grafiken entsprechend, die ihnen zu Grunde liegen, findet Schwaen hier eine noch expressivere, leidenschaftlichere Sprache als in den Sieben Präludien (KSV 69), die er zehn Jahre zuvor zum Abschluß gebracht hatte. Starke Kontraste kennzeichnen auch die drei Klavierzyklen, die Anfang der siebziger Jahre in enger zeitlicher Nachbarschaft entstanden, aber erst vor wenigen Jahren beim Verlag Neue Musik im Druck erschienen. Eher privat und intim geben sich die *17 Intermezzi* von 1971. Die *Bulgarischen Rhythmen* von 1972 knüpfen an die *Slawischen Tänze* an. Sie sind noch konzentrierter, rhyth-

² Christian Kaden, „Themen und Motive“, in: K. Schwaen, *Stufen und Intervalle*, a.a.O., S. 183 ff.

misch schärfer geprägt, doch nicht ohne Momente empfindsamer Lyrik. Zum Kostbarsten, was Schwaen in seiner mittleren Schaffensperiode komponiert hat, gehören die drei Stücke des Zyklus *Waldvögel*. Unwillkürlich wird man an Olivier Messiaen und die Vielzahl der Vogelstimmenreminiszenzen in seinem Werk erinnert. Denkbar, daß von ihm ein Impuls ausging. Schwaen beschreitet jedoch seine eigenen Wege. Der transparente Klangreiz öffnet neue Seiten in seinem Umgang mit dem Klavier, die sich in den Werken der folgenden Zeit weiter entfalten.

Verdichtung und Vertiefung

Über einen längeren Zeitraum erstreckt sich die Entstehung der *Movimenti* (KSV 457)³. Die sieben sehr verschiedengestaltigen und nicht von Anfang an zyklisch konzipierten Stücke schlagen unmittelbar eine Brücke vom Frühschaffen zur Reifezeit und lassen auf gedrängtem Raum 35 Jahre künstlerischer Entwicklung mit all ihren Umbrüchen und Wandlungen überschauen. Das früheste Stück, *Intermezzo tenero*, entstand 1947 und wurde 24 Jahre später überarbeitet. Die *Toccatina* Nr. 3 stammt von 1957. Die reizvoll polytonale *Spieldose* schrieb Kurt Schwaen 1966, *La nuit* 1976 und *Le bruit* 1978, die weiteren Sätze, *Capriccio* und *Marche fanatique*, unmittelbar vor der Veröffentlichung 1982: Ein Komponistenporträt, wie es sich umfassender und vielschichtiger anderswo in derartiger Raffung kaum darbieten könnte.

Das Klavierschaffen der achtziger Jahre, das durch die Vollendung der *Movimenti* eröffnet wird, strebt in seinem weiteren Verlauf mehr und mehr nach Verdichtung und Vertiefung. Dennoch trägt es nicht durchweg die typischen Züge eines Alterswerkes. Noch im achten Lebensjahrzehnt zeigt sich der Komponist in vielen seiner Werke, nicht nur für Klavier, bewundernswert vital. Die kreativen Fähigkeiten, die Einfallskraft, die Lust am Musizieren sind ungebrochen und fordern immer wieder ihr Recht, auch noch im folgenden Jahrzehnt.

1986 unternahm Kurt Schwaen eine erste mehrwöchige Studienreise nach Vietnam, die ihn tief bewegte. Zuvor lernte er in Berlin die junge vietnamesische Pianistin Ton Nu Nguyet Minh kennen, die in den vorangegangenen Jahren ihr schon bedeutendes pianistisches Können bei Tatjana Nikolajewa in Moskau vervollkommnet hatte und nun einen Lehrauftrag an der Berliner Hanns-Eisler-Hochschule übernahm. Aus beiden Begegnungen erwuchs ein nachhaltiger Schaffensanstoß. Zwei Schlüsselwerke entstanden: Die *Drei Stücke für Minh* (KSV 500), erschienen 1989 in der Leipziger Edition Peters, und das aus ihnen hervorgegangene zweite *Klavierkonzert*, das *Vietnamesische Konzert* (KSV 515), das die junge Künstlerin 1989 mit der Halleschen Philhar-

³ Zu den *Movimenti* vgl. Karla Neschke, „Movimenti – Sieben Sätze für Klavier“, in: E. Ochs/N. Schüler (Hrsg.): *Festschrift Kurt Schwaen zum 85. Geburtstag*, Frankfurt am Main 1995, S. 58-64. Die eingehende analytische Studie geht freilich den inhaltlichen Bezügen und der vom Komponisten angestrebten Aussage nicht nach.

monie unter Olaf Koch bei der Berliner Musik-Biennale zur Uraufführung brachte. Ein bisher unveröffentlichtes *Vietnamesisches Klavierheft* (KSV 521) und zwei *Vietnamesische Impressionen* (KSV 546), gedruckt 1995 beim Verlag Neue Musik (Berlin), schlossen sich an.

Das erste der Stücke für Minh trägt den fast programmatisch erscheinenden Titel *Variations sur les douze tons*. Tatsächlich bildet eine Zwölftonreihe das Thema dieser Variationen. Doch sie wird nicht nach den strengen Regeln der Schönberg-Schule verarbeitet, die Schwaen zwar mit Interesse zur Kenntnis nahm, für sein Schaffen aber nicht anzuwenden gewillt war. Ein sehr einprägsames, Zwölftonthema hatte er bereits Mitte der 70er Jahre einem der drei Variationszyklen von KSV 397 zugrunde gelegt, der 1988 beim Verlag Neue Musik in der Sammlung *Vom Kinderlied zum Hahnenschrei* erschien. Doch auch hier ging es ihm ebenso wenig um die Befolgung dodekaphonischen Regelwerks wie in dem 1972 entstandenen a-cappella-Chor *Blut ist durch die Straßen regenschwer geflossen* (KSV 353,1) nach einem Text von Günter Kunert, wo das gleiche ausdrucksstarke Thema zum ersten Male erscheint, oder dem *Spiel mit 12 Tönen* vom Jahresbeginn 1975 aus den bereits erwähnten *Polyphonen Studien* (KSV 86; vgl. Notenbeispiel 2).

Notenbeispiel 2: Kurt Schwaen, *Spiel mit 12 Tönen* (Nr. 16 aus: *Polyphone Studien*, KSV 86), Autograph.

The image shows three systems of handwritten musical notation. Each system consists of two staves. The notation is in a 12-tone system, featuring various intervals and accidentals (sharps, naturals, flats) across the staves. The handwriting is clear and legible, showing the composer's original notation.



Kennzeichnender noch für Schwaens Spätstil als die Variationen über die zwölf Töne ist das zweite der *Stücke für Minh, Les deux tons*, das in den langsamen Satz des *Vietnamesischen Konzerts* verwandelt wurde. Der Greifswalder Musikwissenschaftler Manfred Vetter nennt diesen Satz „zauberhaft in seiner Innigkeit und Zartheit“ und hört in seinem Verlauf „schwebende Klänge von eigenartigem fremdländischem Reiz, vielleicht eine Reminiszenz an Vietnam“.⁴

Verlorene Illusionen und neue Hoffnungen

Der politische Umbruch der Jahre 1989/90 veränderte Schwaens Schaffensbedingungen tiefgreifend. Mit dem Ende der DDR brachen so gut wie alle Aufführungsmöglichkeiten für größer angelegte und besetzte Werke ab. Die Opern, Kantaten und Orchesterwerke, die seit den späten fünfziger Jahren breiten Umfang und wachsendes Gewicht im Oeuvre des Komponisten eingenommen hatten, waren nicht mehr gefragt. Der Schaffensdrang blieb nach wie vor ungebrochen. Fortan zählte jedoch fast nur noch, was sich aus eigener Initiative, im Kreis der Freunde, aufführen ließ, da Schwaen begreiflicherweise wenig Lust verspürte, für die Schublade oder eine höchst unsichere Nachwelt zu komponieren. Neben der weiterhin intensiv gepflegten Kammermusik und Kompositionen für Volksmusikinstrumente, für die nach wie vor bei einer Reihe von Ensembles und von verlegerischer Seite Interesse bestand, trat daher das Klavierschaffen wieder in den Vordergrund und fand neue Resonanz bei Interpreten und Hörern. Und wieder war das Klavier, wie schon in den Anfängen, dasjenige Instrument, dem Schwaen seine verborgensten Gefühle, seine Sorgen und Bedrängnisse, den Schmerz über verlorene Illusionen anvertraute, um sich von ihnen zu befreien und neue Hoffnung schöpfen zu können.

Davon spricht die *Toccata appassionata* (KSV 557) von 1991. Noch tiefer dringt ein Jahr später das *Nocturne lugubre* (KSV 568), eines der ergreifendsten Werke, die Schwaen jemals geschrieben hat, ungewöhnlich allein schon in den weitausgreifenden Dimensionen, während bisher stets Knappheit und Prägnanz für seine Klavierkompositionen kennzeichnend waren (vgl. Notenbeispiel 3 auf der folgenden Seite). Doch auch hier wird ein Äußerstes an

⁴ Manfred Vetter, „Anmerkungen zu den Klavierkonzerten Kurt Schwaens“, in: *Festschrift Kurt Schwaen*, a.a.O., S. 75-96.

Notenbeispiel 3: Kurt Schwaen, *Nocturne lugubre*, Autograph, T. 1-21.

Adagio Nocturne lugubre Kurt Schwaen

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Nocturne lugubre" by Kurt Schwaen. The score is written on six systems of two staves each. The tempo is marked "Adagio" and the dynamics include "p" (piano) and "ped." (pedal). The notation is dense with many accidentals and some scribbled-out passages, particularly in the upper staves of the first three systems. The piece is in 3/4 time and has a key signature of one sharp (F#).

Konzentration und Geschlossenheit erreicht, wenn es dem Interpreten so eindringlich wie Minh in ihrer 1994 beim Classic Studio Berlin erschienenen CD mit Klaviermusik Kurt Schwaens aus fünf Jahrzehnten gelingt, das Wesen des Werkes zu erfassen und die Empfindungen nachzuvollziehen, die hier tief bewegend Ausdruck gefunden haben. Das *Nocturne* scheint ganz vom Klavierklang her konzipiert. Dennoch hat es der Komponist 1996 unter dem treffend seinen Charakter kennzeichnenden Titel *Nachtszenen* für Streichquartett übertragen und mit dieser Version eine nicht weniger zwingende Wirkung erreicht.

Die resignativen Töne des *Nocturne* kehren in einigen Stücken der folgenden Jahre wieder, die auffallend an den kargen, verdichteten, ganz nach innen gewandten Spätstil Franz Liszts erinnern. Die bisher unveröffentlichten *Reflexionen*, sieben „Studien für Klavier“ aus den Jahren 1994/97 (KSV 579), geben dafür signifikante Beispiele. Dazu zählt die *Lithophonie*, eine erneute Vietnam-Erinnerung, angeregt durch das Erlebnis der Lithophone (Klangsteine), die Schwaen bei seiner zweiten Reise in das südostasiatische Land 1991 im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität von Ho-Chi-Minh-Stadt vorgeführt wurden.

Kurt Schwaen gehört nicht zu den Menschen, denen heute das Resignieren und Lamentieren zur zweiten Natur geworden ist. Ganz im Gegenteil: Er betont gern, daß er dem Leben, selbst in schwierigen Situationen, stets aktiv und optimistisch gegenübersteht. Das lassen auch die jüngsten Klavierkompositionen spüren. Schon das erste Stück der *Reflexionen*, entstanden 1994, trägt den Titel *Aufschwung* und setzt einen nachdrücklichen Gegenakzent zu den *Grauen Tönen* der dritten Studie von 1996, die mit Liszts *Nuages gris* auffallend korrespondieren. Auch Humor und Ironie sind dem Komponisten in seinem neunten Lebensjahrzehnt nicht abhanden gekommen. Noch immer bleibt sein Klavierwerk vielgestaltig und für Überraschungen gut. Wer hätte nach dem *Nocturne lugubre* ein so überschäumendes Stück Musik erwartet wie die *Groteske*, das Finale der *Due carattere* für zwei Klaviere oder Klavier zu vier Händen (KSV 601) aus dem Jahre 1997, mit denen das deutsch-russische Klavierduo Christine Reumschüssel / Natascha Osterkorn schon zahlreiche Male Beifallsstürme provoziert hat. Der Erfolg basiert allerdings auf Wechselwirkung. Das Werk wurde von den Interpretinnen inspiriert und ist ihnen voll und ganz „auf den Leib geschrieben“. Auch die *Pizza domestica* zu vier Händen (KSV 606) mit der *Groteske 2* und einem heiter beschwingten *Ländler*, die Schwaen im Herbst des gleichen Jahres seiner Frau zum Geburtstag dedizierte, gehört zu diesen Überraschungen.

Zwei Monate nach seinem 90. Geburtstag vollendete Kurt Schwaen ein weiteres Werk, das er für das interessanteste und abwechslungsreichste Stück seines gesamten bisherigen Klavierschaffens hält: *Concert pour la Jeunesse* für

Klavier und Akkompagnement (KSV 620). Im technischen Anspruch moderat, wollen die vier Sätze vor allem jungen Spielern, Musikschülern, dankbare Aufgaben stellen. Die nicht obligatorische Begleitung kann einem weiteren Klavier oder dem Streichorchester übertragen werden. Das Werk ist jedoch auch unbegleitet aufführbar. Seit seinem Abschluß reifen weitere Projekte, über die sich der Komponist gegenwärtig noch in Schweigen hüllt. Auch sie lassen vielleicht noch Überraschungen erwarten.

Ein Kolloquiumsreferat von begrenzter Dauer kann keinen erschöpfenden Überblick über ein so umfassendes Œuvre geben, wie es Kurt Schwaen für das Klavier geschaffen hat. Es sollte und will jedoch anregen zu weiterer, möglichst intensiver Beschäftigung mit jenen Werken, die es wert wären, wieder einen festen Platz zu finden und präsent zu bleiben im Konzertleben, in der Hausmusik, der Unterrichtspraxis von Musikschulen und Privatmusikerziehern und im Tonträgerrepertoire. Die Voraussetzungen dafür sind nicht ungünstig. Der Verlag Neue Musik hat während der letzten Jahre eine ganze Anzahl von herausragenden Werken in Nachauflagen oder Erstdrucken herausgebracht, darunter allein acht Hefte mit rund 25 Klavierkompositionen. Ein kleiner Verlag kann sich jedoch keinen Tausende verschlingenden Werbeaufwand leisten, ohne den sich heute selbst qualitativ Hochwertiges kaum noch verkaufen läßt. Daß sich die besten von Schwaens Werken neben Kreationen einiger der großen Namen unseres Jahrhunderts zu behaupten vermögen, haben die beiden zu Ehren seines 90. Geburtstages veranstalteten Nachwuchswettbewerbe in der Schostakowitsch-Musikschule Hohenschönhausen und der Berliner Landesmusikakademie bewiesen. Sie werden nicht ohne Wirkungen bleiben, und wir sollten hoffen, daß auch von diesen drei Tagen des Kolloquiums über Berlin hinaus produktive Anstöße für eine weitere möglichst umfassende Beachtung und Pflege von Schwaens umfangreichem Lebenswerk ausgehen.