

# Nationale Musik – Musik im Dienst am Volk. Zu einer Variante sozialistisch-realistischer Musik der frühen DDR: Der Fall Kurt Schwaen

Gesine SCHRÖDER

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien  
Institut für Komposition und Elektroakustik  
Anton-von-Webern-Platz 1, A-1030 Wien, Österreich  
E-Mail: schroeder@mdw.ac.at

(Angekommen: April 2015; angenommen: Juni 2015)

**Abstract:** ‘Middle music’ and the ‘middle music theory’ of the German Democratic Republic have received little interest, although their products survive until today. Kurt Schwaen is known for his compositions for folk instruments and for his famous children’s songs such as “Wenn Mutti früh zur Arbeit geht” [When mom goes to work early in the morning]. Schwaen was an author of music for the folk, namely for amateur singers, mostly children, or lay instrumentalists, who played in mandolin or accordion orchestras. Schwaen’s compositions may be considered as a variant of socialistic realism in music. They form a modern folk music by both respecting neo-modal writing, derived from the 1920s, as well as by including international folk material and promising an authentic and unsuspecting tune which German folk music lacked since the Third Reich.

**Keywords:** “middle music”, “middle music theory”, lay music, socialist realism

Noch ein böses Erbe: Seit 1945 gebrauchen Deutsche – in Ost wie in West – das Wort ‚Nationalismus‘ nicht mehr positiv. Es schleppt die Bürde der Nazizeit mit sich. Was das englische ‚nationalism‘ noch enthält, schließt es, jedenfalls in der politisch salonfähigen Rede, aus: den inklusiven Nationalismus, die Vaterlandsliebe, sogar das neutrale Nationalbewusstsein. Seit der Nazizeit war an der deutschen Nation nichts mehr neutral, kein Deutscher mochte noch deutsch sein, *Patriotismus perdu*, und selbst der aus der Wortbedeutung ausgeschiedene Anteil ‚Nationalbewusstsein‘ spielte in der Selbstdarstellung deutscher Musiker und Musikforscher der Nachkriegszeit eine geringe Rolle. Man versuchte, sich rein zu waschen oder die Scham zu verkräften. Das galt für den Westen Deutschlands,

im Osten galt es weniger: Die dort an der Macht waren, schoben die Schuld am Desaster des Nationalsozialismus auf wild gewordene Imperialisten. Ein musterhafter Antifaschist und Vorzeigekommunist wie der Komponist Kurt Schwaen hatte weitere Gründe, sich gegenüber der eigenen Nation, dem deutschen Volk, dem Vaterland, reserviert zu zeigen.

1. Wer 1949 für den neuen Staat DDR entflammt war, hatte – wie er – eine kommunistische oder sozialistische Gesinnung, und das schloss ursprünglich die Anrufung einer internationalen Solidarität der Arbeiter ein. Die antitrotzkistische politische Leitlinie des ‚Sozialismus in einem Land‘ – oder nun des Sozialismus immerhin in den Ostblockländern – sowie Stalins Auflösung der III. Kommunistischen Internationale wenige Jahre zuvor hemmte solche Ideale. In seinem Büchlein *Tonweisen sind Denkweisen* hatte Schwaen mit einem weitab in der Geschichte liegenden Vorbild freilich etwas versteckt noch die Internationalität von Musikern gerühmt, und zwar der alten so genannten Niederländer.<sup>1</sup> Aber das war 1949, unmittelbar vor der DDR-Gründung.<sup>2</sup>

2. Die zweite Reserve resultiert aus einer Inkongruenz: Die DDR verstand sich – bis in die frühen 1970er Jahre hinein – nur als „ein Drittel Deutschland“,<sup>3</sup> dessen Raum über eine gewissermaßen kleinstdeutsche Lösung mit dem der heute immer noch so genannten Kulturnation Deutschland nur noch teilweise zusammenfiel. Eine Trennung von Nation und Volk deutete sich mit dem Aufruf zur Schaffung einer sozialistischen deutschen Nationalkultur durch „den Kumpel“ mit dem für Autoren der DDR maßgeblichen Bitterfelder Weg an.<sup>4</sup> Aber das war zehn Jahre nach der DDR-Gründung.

Erst ein Vierteljahrhundert nach der Gründung propagierte die DDR-Führung die Entwicklung eines eigenständigen sozialistischen Nationalstaates, kodifiziert 1974 in einer Verfassungsänderung.<sup>5</sup> Man entschied, es hätten sich zwei deutsche Nationen herausgebildet, womit der Begriff der ‚Nation‘ enger an die Gesellschaftsordnung als an Kultur und deren Geschichte gekoppelt wurde. Die DDR

1. Kurt Schwaen, *Tonweisen sind Denkweisen. Beiträge über die Musik als eine gesellschaftliche Funktion* (Berlin: Lied der Zeit, 1949), 30. Die Wiedergabe der Notenbeispiele und der Abbildungen in diesem Beitrag erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Kurt-Schwaen-Archivs Berlin.

2. Die Schwaens Tagebuch zufolge Ende Oktober 1948 im Manuskript beendete Broschüre würde, so mutmaßt der Autor, „kaum die amerik. Zensur passieren“ (nach den Tagebuchnotizen vom 25.–30. Oktober und vom 2. 11. 1948). *Tonweisen sind Denkweisen* erschien Anfang Juli 1949 (vgl. Tagebucheintrag vom 9. 7. 1949), also ein Vierteljahr vor der Gründung der DDR. Frau Dr. Ina Iske-Schwaen danke ich herzlich für die Transkription der Tagebucheinträge ihres Gatten.

3. Hans Marchwiza, in Ottmar Gerster, *Eisenkombinat Ost. Eine Kantate für Sopran, Tenor, Baß, Gemischten Chor, Kinderchor und Orchester nach Worten von Hans Marchwiza*, Klavierauszug (Halle: Mitteldeutscher Verlag, [1951]), 21.

4. Berühmt wurde die Parole „Greif zur Feder, Kumpel, die sozialistische deutsche Nationalkultur braucht dich“.

5. Wilhelm Bleek – Christian Bala, Artikel „Nation“, in *Handwörterbuch des politischen Systems der Bundesrepublik Deutschland*, hrsg. von Uwe Andersen – Wichard Woyke (Opladen: Leske + Budrich, 2003; Lizenzausgabe Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2003) <http://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/handwoerterbuch-politisches-system/40333/nation?p=2>, Abruf, 31. 7. 2015.

habe sich zu einer sozialistischen Nation entwickelt, mit Westdeutschland habe sie keine gesellschaftlichen und politischen Eigenschaften mehr gemeinsam. Tatsächlich gewann man mit dem Blick von Westberlin aus, wo ich ab Mitte der 1970er Jahre bis zur Wende lebte, den Eindruck, als seien nicht nur Komponisten wie Friedrich Goldmann oder Siegfried Matthus ‚echte‘ DDR-Komponisten, sondern als erobere die DDR nach und nach die Geschichte ihres geographischen Raums als DDR-Geschichte: das kulturelle Erbe eines sozialistischen Staates. So schienen Schütz, Telemann und Bach – und schließlich sogar Händel – zu DDR-Komponisten geworden zu sein. (Für Romantiker wie Wagner oder Schumann galt das bezeichnenderweise weniger.)

Doch bei in der Frühzeit der DDR unternommenen Versuchen, eine deutsche sozialistische Musik zu schreiben, blieb der Begriff ‚Nation‘ noch an die Kulturturnation Deutschland und synekdochisch an die DDR-Gesellschaftsordnung gebunden. Wer den neuen Staat mit aufbauen wollte, für den kam als Ästhetik in den ersten Jahren nur der sozialistische Realismus in Frage, der schon bei der Gründung der DDR als Leitlinie der aktuellen Kunstproduktion galt. Der Auftritt Andrej Shdanows bei einer Sitzung des Sowjetischen Komponistenverbandes im Januar 1948 gilt gemeinhin als der Beginn des sozialistischen Realismus in der Musik. Shdanow machte den Formalismus zum Feindbild. Dieser beinhaltete für ihn bekanntlich „die Abkehr von der Volkstümlichkeit der Musik und vom Dienst am Volke zugunsten des Dienstes an den rein individualistischen Empfindungen einer kleinen Gruppe auserwählter Ästheteten“.<sup>6</sup> Es galt die Parole von einer geistlich und inhaltlich revolutionären Romantik, die deutsche Komponisten mit der anderen musikalischen Vergangenheit ihres Landes weniger beflügeln musste als russische.

Auch Kurt Schwaen, dessen frühe Kinder- und Laienmusik im Folgenden als eine Variante dem Volk dienender und zugleich überaus erfolgreicher DDR-Musik behandelt wird, schalt – vergleichsweise zaghaft – die Avantgarde und lobte die revolutionäre Romantik à la Shdanow.

Die dekadente Hyperromantik ist ein Ausdruck der politischen und kulturellen Zersetzung durch den Kapitalismus. Die Romantik kann nicht dafür verantwortlich gemacht werden. Und wenn wir uns heute gegen die Nüchternheit einer nur formalen Musik wenden, so gilt für die Musik das, was Shdanow für die Literatur forderte: „Die Romantik kann unserer Literatur, die mit beiden Füßen auf fester, materialistischer Grundlage steht, nicht fremd sein, aber eine

6. Andrej Alexandrowitsch Shdanow, *Ausgewählte Reden zur Kunst, Wissenschaft und Politik*, zitiert nach Jens Benicke, *Von Adorno zu Mao. Die Rezeption der Kritischen Theorie und die Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen deutschen Vergangenheit von der antiautoritären Fraktion der Studentenbewegung zu den K-Gruppen*, Inaugural-Dissertation Albert-Ludwigs-Universität (Freiburg in Breisgau, 2008/2009), 208, Fußnote 502.

Romantik neuer Art, eine revolutionäre Romantik [...] denn das ganze Leben der Arbeiterklasse und ihr Kampf besteht in der Vereinigung der härtesten, nüchternsten praktischen Arbeit mit dem größten Heldentum und den grandiossten Perspektiven.<sup>47</sup>

Der kompositorische Dienst am Volk äußerte sich im Einbezug nationaler Folklore, in traditioneller Formgebung und in modalen Anklängen, die mit einem folkloristischen Zug begründet wurden, im Übrigen aber an eine in den 1920er Jahren entstandene Richtung der Moderne anknüpften. Schwierigkeiten bei einer Erfüllung von Shdanows Forderungen mögen zwar generell mit dem Medium Musik und seiner glücklicherweise semantischen Undeutlichkeit zusammenhängen; ihnen begegneten daher sowjetische Komponisten ebenso wie ostdeutsche. Für Letztere kamen aber weitere Schwierigkeiten hinzu: Erstens hatte ein deutscher Komponist es mit einer anderen Tradition zu tun. Zur noch bedenkenlos insgesamt romantisch genannten deutsch-österreichischen Musik des 19. Jahrhunderts war das Verhältnis eher angespannt. Hatte man nicht vor Kurzem erst die neue Sachlichkeit als Gegengift zu dieser Romantik erfunden? Zweitens fragte sich, welche nationale Folklore wohl einbezogen werden könne. Die Beantwortung dieser Frage wird im Fall von Schwaens Musik keineswegs durch die Position nahegelegt, die er 1962–1978 innehatte: die des Präsidenten des Nationalkomitees Volksmusik der DDR. Der Genitiv DDR bezieht sich ja auf das Komitee, nicht auf die Volksmusik. Falls überhaupt die nationale Folklore des eigenen Landes gemeint war, was war dieses eigene Land: die DDR oder ganz Deutschland? Außerdem vertrug sich das Partikulare, das musikalischem Folklorismus anhaftete und in dessen Ecke man sich nicht freiwillig stellen wollte, schlecht mit dem Streben fortschrittlich Gesonnener, wie man gern sagte, nach musikalischem Internationalismus. Sollte man sich im Namen von musikalischem Internationalismus aber quasi touristisch auf die Folklore fremder Völker beziehen? Wenn ja, welcher? War da jede Volksmusik recht?

Bei den als musikalischer sozialistischer Realismus deklarierten Produkten aus der frühen DDR handelt es sich auf der einen Seite um Stücke in großformatigen Genres. Zu den bekanntesten Beispielen zählen Ernst Hermann Meyers ästhetisch undeutlich bleibendes *Mansfelder Oratorium* (1950), ein Konglomerat unterschiedlichster Kompositionstechniken, die mittlere Symphonik Ottmar Gersters mit ihrer Mischung aus Romantik (im Gestus) und musikantischer Spielfreude basierend auf einer Nähe zu Hindemith, beispielsweise in seiner *Thüringer Symphonie* (1949–1952), oder Gersters Kantate *Eisenkombinat Ost* (1951), die zu strahlenden Durakkorden im Ganztonabstand (As-B-C) noch Marx, Lenin und Stalin

7. Kurt Schwaen, *Über Volksmusik und Laienmusik* (Dresden: Vereinigung volkseigener Verlage. Dresdener Verlag, 1952), 141. Fortgelassen wurde der fehlleitende Hinweis auf eine Anmerkung.

anruft.<sup>8</sup> Auf der anderen Seite gab es die neuen Massenlieder wie Louis Fürnbergs deklamatorisch abstruses und von seiner Entstehungsgeschichte her denkbar ungeeignetes Lied „Die Partei hat immer recht“ (1949/1950). Die sozialistische Musik der ersten DDR-Jahre verarbeitete auf das DDR-Gebiet beschränkte nationale Sujets, sie war an eine entsprechende Programmatik geknüpft oder mit einem passenden Text unterlegt und griff Kompositionstechniken der voraus liegenden Jahrzehnte auf, aber bestimmte Haltungen waren nicht mehr opportun. Die Musik sollte optimistisch sein oder wenigstens enden. In seiner Schrift *Tonweisen sind Denkweisen*, einer aus zeitgeschichtlichen Zitaten kompilierten Musikgeschichte, hatte Schwaen eine ‚Zwei-Welten-Theorie‘ auch auf ästhetischem Gebiet verfochten (*Abbildung 1*). Die Fronten des Kalten Krieges charakterisiert er so: Auf der einen Seite gebe es „die pessimistisch-resignierenden Anschauungen des Kapitalismus“, auf der anderen „die optmistisch-aktiven [...] des Sozialismus“.<sup>9</sup>

Die repräsentativen Monumental- und die Massenmusiken um 1950 sind ästhetisch nicht mehr präsent, sie geistern aber durch Musikgeschichtsschreibungen und – als Kuriosa einer *Ostalgie* – durchs weltweite Netz. Trotzdem ist etwas im Gedächtnis und sogar in Gebrauch geblieben von der sozialistischen Kunst dieser Jahre: die Volks- und Laienmusik Kurt Schwaens. Sie war kompositionstechnisch ausdrücklich unambitioniert, nicht auftrumpfend, nicht rechthaberisch, bescheiden in ihrem ästhetischen Anspruch und nicht laut. Ein Beispiel ist Schwaens Lied „Wenn Mutti früh zur Arbeit geht“, KSV 49,1.<sup>10</sup> Es entstand 1951, damals noch mit einem etwas anderen Text. Gedruckt wurde es zuerst 1956, später vielfach (auch kontrafasziert) nachgedruckt, und die ursprüngliche Klavierbegleitung des Gesangs wurde bearbeitet, u. a. für ein Bläserensemble (*Notenbeispiel 1*).<sup>11</sup>

Wenngleich es jeder kennt, der in der DDR groß wurde, wird das Lied heute vermutlich nur wegen des Textes nicht mehr gesungen, und der war schon ab den 1960er Jahren in der DDR unmodern, da es dann genügend Horte usw. gab, in die werktätige Mütter ihre Kinder bringen konnten.<sup>12</sup> Schlüsselkinder wurden zur Seltenheit. Das Lied ist einfach für die Stimme, sozusagen kindgemäß: Das Durhexachord bildet den Rahmen der Dreiklangsmelodik, die Tondauern sind stets gleich, bloß Schlusstöne sind länger. Das Vor-, Nach- und die Zwischenspiele der Fassung für Bläser füllen mit der Überlappung und einem imitatorischen Element

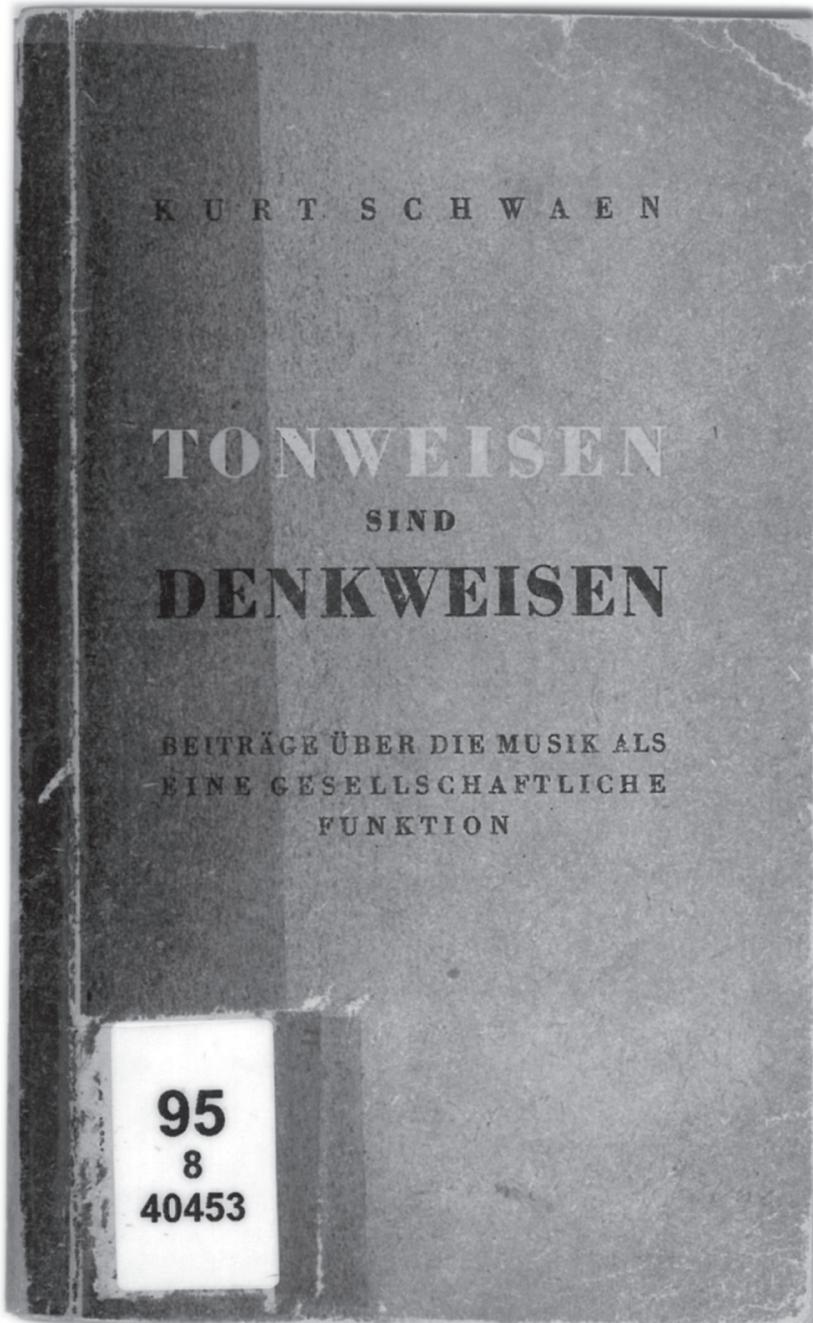
8. Gerster, *Eisenkombinat*, 13 (Nr. 3, T. 85–91).

9. Schwaen, *Tonweisen*, Vorwort [6].

10. KSV = Kurt-Schwaen-Verzeichnis.

11. Die bekannteste Version findet sich hier: <https://www.youtube.com/watch?v=rbinvQWuJE0>, Abruf 30. 6. 2015. Der übergroße Erfolg des Liedes habe Schwaen „nicht gerade glücklich“ gemacht, wie seine Gattin mir schreibt (Mail vom 3. 7. 2015). In seinem Tagebuch notierte der Komponist noch am 8. 3. 1979: „abends war bei der post ein neues celloheft vom dtsh.verlag f. musik. ich hatte doch kein stück eingereicht. was fand ich? ‚wenn mutti früh zur arbeit geht‘, dies stück verfolgt mich, es erscheint überall, in jeder bearbeitung, bringt mir dazu am meisten geld von allen meinen stücken ein, als hätte ich nichts besseres geschrieben.“ Frau Dr. Ina Iske-Schwaen sei für die Übermittlung dieser Notiz gedankt.

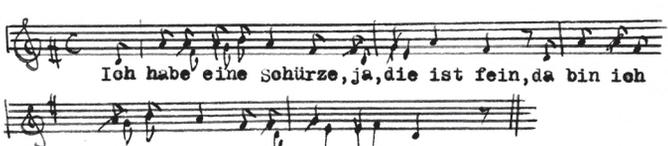
12. In den 1950er Jahren arbeiteten in der DDR eher nur die Frauen, die alleinstehend waren. Die allgemeine Berufstätigkeit von Frauen ging mit der Schaffung von Krippen-, Kindergarten- und Hortplätzen parallel.

ABBILDUNG 1 Titelblatt von *Tonweisen sind Denkweisen*

## NOTENBEISPIEL 1 Kurt Schwaen, „Wenn Mutti früh zur Arbeit geht“, erste Fassung

KSV 49(1)  
Urguelle mit  
1. Textfassung.

K i n d e r l i e d



Ich habe eine Schürze, ja, die ist fein, da bin ich  
wie die Mutti und bin doch klein.

Ich habe auch zwei Töpfe, Topf und Telle,  
ja, die sind fein,  
da koch ich wie die Mutti  
und bin doch klein.

Ich habe einen Besen,  
ja, der ist fein,  
da feg ich wie die Mutti  
und bin doch klein.

Ich habe eine Puppe,  
ja, die ist fein,  
für die bin ich die Mutti,  
und sie ist klein.

nach Belieben fortzusetzen.

Wort und Weise: Kurt Schwaen

vier Vierteltakte, die man vom neuen Einsatz der Stimme auch in drei plus fünf Viertel gegliedert hören kann: ein winziger metrischer Kick.

Zwei Erwartungen wurden mit der neuen Musik verbunden:

1. Das Volk sollte sie hören mögen (und insofern sollte sie dem Volk dienen – hier einem, das deutsch sprach).

2. Sie sollte als sozialistisch deklariert werden können; metrisch Ungerades war bekanntlich seit Eisler erwünscht.

Schwaen fügte zwei Punkte hinzu:

3. Sie sollte u. a. vom Volk musiziert werden können. Schwaens Musik ist ausdrücklich eine mittlere Musik. Die soziale Konnotation des Begriffs ‚Volk‘ ist gegenüber der nationalen vordringlich: Gemeint ist die werktätige Bevölkerung (alle außer Fabrikbesitzern, die man im Osten ohnehin enteignet hatte; verdächtig waren aber auch Akademiker).

4. Sie sollte vom Text her aktuell sein, d. h. den Produktionsbedingungen der Werktätigen entsprechen. Im Fall des Kinderlieds behinderte das selbstverständlich eine Rezeption in Westdeutschland. Für Schwaens Instrumentalmusik für Laienensembles galt die begrenzte Reichweite nicht. Das Überleben dieser volksnahen Musik für Laien hat womöglich gesichert, dass sie nie mehr sein wollte als gerade das. Es gab eine absichtsvolle Begrenzung der kompositorischen Ambition.

Für Schwaen war die DDR direkt nach 1949 ein Staat, in den er all seine politischen Wünsche hineinprojizierte. Er unternahm große Anstrengungen, damit sich die Idee eines besseren Deutschlands in der DDR-Musik realisiere. Der schließlich vielleicht enttäuschte Idealist war ein Kommunist der ersten DDR-Stunde, der beim Aufbau auf seine Weise mit anpacken wollte. In den Institutionen und Machtzentren der DDR-Musikkultur spielte Schwaen eine wichtige Rolle. 1953–1962 war er zweiter Sekretär im Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, seine Präsidentschaft wurde schon erwähnt, er war Ehren doktor der Karl-Marx-Universität Leipzig und erhielt zweimal den Nationalpreis. Reisebeschränkungen hat es für Schwaen nie gegeben. Untersuchungen zur Institutionsgeschichte bleiben auf ihn bezogen ein Desiderat.<sup>13</sup>

Lohnen würden sich im Zusammenhang von Schwaens Laienmusikproduktion Untersuchungen dazu, wie es an den Musikhochschulen der DDR zur Einrichtung von Volksmusikstudiengängen kam. 1950 wurde an der Weimarer Hochschule die erste Abteilung Volksmusik gegründet.<sup>14</sup> Mit einer „Weimarer Methodik für die Mandoline“ wurde dort, wie Schwaen in seinem *Lehrbuch für Dirigenten und Laienorchester* schreibt (bezeichnenderweise auch ein Lehrbuch für Laienorchester ohne Dirigenten), eine „neue Spielweise [entwickelt], die das Klangvolumen mehr als bisher ausnutzen“ sollte.<sup>15</sup>

Lohnend wären auch Untersuchungen zur Geschichte der Produktion bestimmter Musikinstrumente. Schwaens Komponieren und seine Tätigkeit als Kulturfunktionär sind mit der Geschichte einiger thüringischer und anhaltinischer dörflicher Ensembles verflochten. In den für Instrumentenbau der DDR wichtigen Orten des Musikwinkels im sächsischen Vogtland wurden neben Blas- und Streichinstrumenten sowie Gitarren und Akkordeons auch die seit Beginn der 1960er Jahre zusehends unmoderner werdenden Mandolinen und Mandolas in ansehnlicher Menge hergestellt. Mandolinenorchester hat Schwaen im ersten Jahrzehnt

13. Eine Übersicht über das Musikleben der ersten DDR-Jahre findet sich in Heinz Alfred Brockhaus – Konrad Niemann et al., *Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik 1945–1976* (Berlin: Neue Musik, 1979) (= *Sammelbände zur Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik* 5), 18–30, 34–36 sowie 62–71; zu Schwaens späteren Aktivitäten kursorisch 101–104.

14. Ariane Zerneck, *Die Mandoline in der DDR – eine Bestandsaufnahme*, Examensarbeit 3. Auflage, (Fuldabrück 9/2002, erste Auflage ebd. 1/1999), [http://www.mandoline.de/artikel/mandoline\\_in\\_der\\_ddr.pdf](http://www.mandoline.de/artikel/mandoline_in_der_ddr.pdf), Abruf 29. 6. 2015, 9, interne Zählung.

15. Kurt Schwaen, *Die ad libitum-Besetzung. Ein Lehrbuch für Dirigenten und Laienorchester* (Leipzig: VEB Friedrich Hofmeister, 1954), 7.

der DDR mit zahlreichen Werken versorgt.<sup>16</sup> Für monumentale Besetzungen oder Standardorchester schrieb er eher selten.

Schwaen, der erst spät zum Komponieren kam, ist in gewisser Weise als Komponist ein Laie, wie es die Musiker waren, für die er schrieb. Mit atonalen Stücken ist bei ihm kaum zu rechnen, eher mit solchen in Moll und noch mehr mit solchen in Dur (Stichwort: Optimismus). Vor allem aber von der neomodalen Moderne gibt es Spuren. Schwaens 1949 geschriebene „Abendmusik“ aus den *Vier Canzoni*, KSV 33, ist ein Stück für Mandolinenorchester, das im 9/8-Takt auf den Topos des venezianischen Gondellieds anspielt. Man fragt sich, ob diese Anspielung mit der Forderung des sozialistischen Realismus nach dem Einbezug nationaler Folklore zusammenzudenken war (*Notenbeispiel 2*).<sup>17</sup>

Zunächst ein Kommentar Schwaens zu der Spielweise der Gitarre: „Die Thematik erfordert das Stakkato [...]. Die Gitarre ist nicht, wie üblich, ein füllendes Akkordinstrument, sondern eine selbständige Stimme.“<sup>18</sup> Auch die Spieltech-

#### NOTENBEISPIEL 2 Kurt Schwaen, „Abendmusik“, Anfang

2. Auss „Abendmusik (Vier Canzoni)“ Kurt Schwaen

*Allegretto*

1. Mandoline  
2. Mandoline  
Mandola  
Gitarre  
Kontrabaß

Zur Notenbeilage: Das Zupforchester

1. Beethoven, „Adagio ma non troppo“. Original in Es-Dur für Mandoline und Cembalo. Für Zupforchester bearbeitet von Konrad Wölki (Verlag Ragotzky). „Anmerkung für Mandoline und Mandola: Stakkatopunkte verlangen einfache Anschläge; Bindebogen sowie das Zeichen  $\sim$  fordern das Tremolo.“

Aus dem Vorwort des Herausgebers: „Gewissenhaft war die Frage zu prüfen, inwieweit für die Mandoline das Tremolo anzuwenden sei. Bei Beethoven finden sich darüber keine Hinweise, doch ist kaum zu zweifeln, daß an reinen Stakkato-Spielen gedacht war, wie es damals fast ausschließlich gebräuchlich war. Wenn sich der Herausgeber trotzdem entschieden hat, das Tremolo der heutigen Spielweise entsprechend mit zur Anwendung zu bringen, dann deswegen, weil die Werke nur stellenweise ausgesprochene

16. Siehe die Liste der Werke für und mit Zupfinstrumenten auf der Kurt-Schwaen-Website: <http://www.kurtschwaen.de/schwaen/zupfinstrumente.html>, Abruf 29. 6. 2015.

17. Reproduziert nach: Schwaen, *Volksmusik*, 72–73. Eine tatsächlich von einem (westdeutschen) Liebhaberorchester gespielte Version lässt sich über diesen Link anhören: <https://www.youtube.com/watch?v=Oc6dfYjYqUg>, Abruf 7. 7. 2015.

18. Schwaen, *Volksmusik*, 74.

nik der Mandolinen war ungewöhnlich. Das tremolierende Mandolinenspiel hat Schwaen als sentimental empfunden, und er greift mit dem einfachen Pizzicato auf eine in den 1930er Jahren von Konrad Wölki wieder eingeführte klassische Spielweise zu.

Zur Harmonik der „Abendmusik“: D-Dur ist vorgezeichnet, aber nicht realisiert. Die Takte 1–6 stehen komplett in d-Mixolydisch. Ab Takt 7 gilt vielleicht f-Lydisch, ab Takt 9 wohl b-Lydisch. Die folgenden Takte bleiben ein wenig unklar: Beabsichtigt scheint eine modale Passage, die auf *d* basiert (dafür sprechen die Bässe *a-d-g*). Bereichert ist d-Äolisch bzw. -Moll um *es* (aus Phrygisch) und um *h* (aus Dorisch), also um Varianten für die zweite und sechste Stufe der neben Dorisch anderen beiden mollartigen Modi auf *d*. Der Leitton der siebten Stufe wird vermieden. Es gibt modal-diatonische Flächen, in denen Dissonanzen frei eingesetzt werden: Vollständige Dreiklänge können stets Quart- oder/und Septimenzusätze haben. So ist der erste Akkord (D-Dur) um eine Quarte, der nächste (C-Dur) um eine Septime bereichert, doch verbleiben die Zusätze immer in der jeweiligen Diatonik. Schwaens neu-modale Harmonik ist neben dem Tonvorrat dadurch gekennzeichnet, welchen Verlauf sie nimmt. Oft bewegt sie sich in Regionen hinein, die im Quintenzirkel als Linksdrehung oder in einem Quintenturm als Abwärtsbewegung dargestellt werden würden. Das passt zur Vermeidung von Leitttönen. Außerdem ist typisch, dass Schwaen Akkorde einander folgen lässt, deren Grundtöne Schritte voneinander entfernt sind (und nicht die üblichen Quinten oder Terzen). So sind die Grundtöne der Akkorde hier zunächst: d-e-F // B-a-[g].

Neben den Stücken für Standardbesetzungen (wie Klavier) oder für Laiensembles (wie Mandolinen- oder Akkordeonorchester)<sup>19</sup> hat Schwaen sich intensiv der Komposition für ad libitum besetzte und damit vielleicht im eigensten Sinne volkstypische Orchester zugewandt: Schulorchester, Werksorchester oder Orchester von Kulturhäusern kleiner Provinzorte, für die zu schreiben Schwaen sich nicht zu schade war. Seine *Suite für Schulorchester*, 1952 gedruckt, ist ad libitum zu besetzen.<sup>20</sup> Für den 5. Satz mit dem Titel „Optimistisch“ rät Schwaen neben vier anderen Varianten zu einer Mischung von Balg- und Zupfinstrumenten. Harmonisch ähnelt der Satz dem, was man in der „Abendmusik“ findet. Oft erhält das Dur mit der kleinen siebten Stufe (*c*) einen mixolydischen Einschlag und das Stück bewegt sich wieder linksherum durch den Quintenzirkel.

Sollte die „Abendmusik“ ein spezifisches Lokalkolorit vermitteln? Jedenfalls lieben heute gerade italienische Mandolinensembles die *Vier Canzoni*.<sup>21</sup> Na-

19. Schwaen hat sich auch ‚musiktheoretisch‘ mit den genannten Instrumentengruppen befasst; vgl. den von ihm verfassten Abschnitt über Balginstrumente (außer Bandonion) in der *Instrumentationslehre für Volksinstrumente*, hrsg. von Kurt Schwaen (Leipzig: VEB Friedrich Hofmeister, 1954), 20–23.

20. Kurt Schwaen, *Suite für Schulorchester*, in *Das Schulorchester. Eine Sammlung von Spielstücken für ad libitum-Besetzung* [Heft 1] (Berlin: Volk und Wissen 1952), 41–47.

21. Siehe z. B. das Quintetto a Pizzico Italiano, <https://www.youtube.com/watch?v=YTKu-iqTS8g>, Abruf 29. 6. 2015.

türlich hat Schwaen seine Laienmusik nicht zu einer Volksmusik in dem Sinne machen wollen, dass die Laien, die diese Musik spielen, dem Volk zugerechnet werden müssten, dessen Ton oder Volkston sich in dem jeweiligen Stück realisierte. Dennoch gibt es in Schwaens Schriften aus den frühen fünfziger Jahren den Diskurs über Volk. Wichtig war ihm, ob die Musiker überhaupt zum Volk gezählt werden konnten, gleich zu welchem, und dass sich an dieser Musik für das Volk viele beteiligen konnten. Dieser Aspekt berührt zwar auch den musikalischen Gehalt, insofern sich komplexere Schreibweisen verbieten. Erwarten würde man aber, dass auf musikalische Folklore direkt zitierend oder zumindest mit der Verwertung von Struktureigenschaften Bezug genommen werde.

Auch Schwaens Bearbeitung des ukrainischen Liedes „Oi, auf dem Berg die Ernte“<sup>22</sup> ist für eine ad libitum-Besetzung konzipiert. Den ungleich langen Gruppen von 8, 6 und 7 Takten folgt eine in der Oktave imitierende Passage, die bei gleichzeitigem Einsatz mit der Dehnung zweier Töne in einer Stimme erzeugt wird (ab T. 22). Polyphonie stand für Sachlichkeit, brachte auch Assoziationen an gutes (ehrliches) Handwerk statt Schwulst. Zugleich hielt sich Schwaen an das für polyphone Setzweisen bereits Ende der 1920er Jahre modern gewordene Prinzip des Spaltklangs. In seinem *Lehrbuch für Dirigenten und Laienorchester* schreibt er, ein „geschlossener Klangkörper“ sei „nicht einmal so sehr erwünscht; vielmehr werden die Nachahmungen durch voneinander sich abhebenden [sic!] Instrumenten plastischer hervortreten“<sup>23</sup> und der „lineare Satz ermöglicht die Verwendung klangverschiedener (klangfeindlicher) Instrumente“.<sup>24</sup> Laienmusik sollte unsentimental und nicht einschmeichelnd sein: Auffällig sind die Vermeidung von Terzen in Schlussklängen (z. B. T. 4, 8, [14] und 21) sowie auch bei dominantischen Vorschlussklängen, so dass ein leittonloses reines d-Moll übrig bleibt, dann die vermutlich als folkloristisch empfundenen Oktavparallelen zu Schlussklängen hin (z. B. T. 3/4 und jeweils bei den Wiederholungen der Formulierung T. 13/14 sowie 20/21). Außerhalb des direkten Kadenzzusammenhangs gibt es Terzparallelen zuhauf, daneben ein paar nicht als dissonanter Reiz, sondern melodisch vereinfachend wirkende diatonische Vorhalte. Was der Bearbeiter Schwaen dem Stück sowjetischer Folklore hinzufügt, stellt dieses als authentisch, fremd und neuartig zugleich dar. Durch das Moment von Modernität, das sich an die vorgegebene Melodie heftet, ließ sich die sowjetische Folklore bei der Neubildung einer sozialistischen deutschen Volkskunst zum Vorbild nehmen. Sie war Ersatz für deutsche Folklore (*Notenbeispiel 3*).

Schwaen geht es um Musik für das Volk und um Musik seines Volkes – in *Volksmusik und Laienmusik* redet er stets von „unserer Musik“ (*Abbildung 2*). Woher die Musik für das Volk kam, musste für ihn nicht mit dem Raum des Vol-

22. Aus *Volkslieder und Tänze aus der Sowjetunion*, zitiert nach Schwaen, *Volksmusik*, 137.

23. Ebd., 21.

24. Ebd., 24.

NOTENBEISPIEL 3 Kurt Schwaen, „Oi, auf dem Berg die Ernte“,  
bearbeitet für ad libitum-Besetzung, Anfang

## Beispiel e

*Langsam*

1. Stimme *p*

2. Stimme *p*

Mittelstimme

Baß

Gitarre  
ad lib.

Kontrabaß  
ad lib.

17

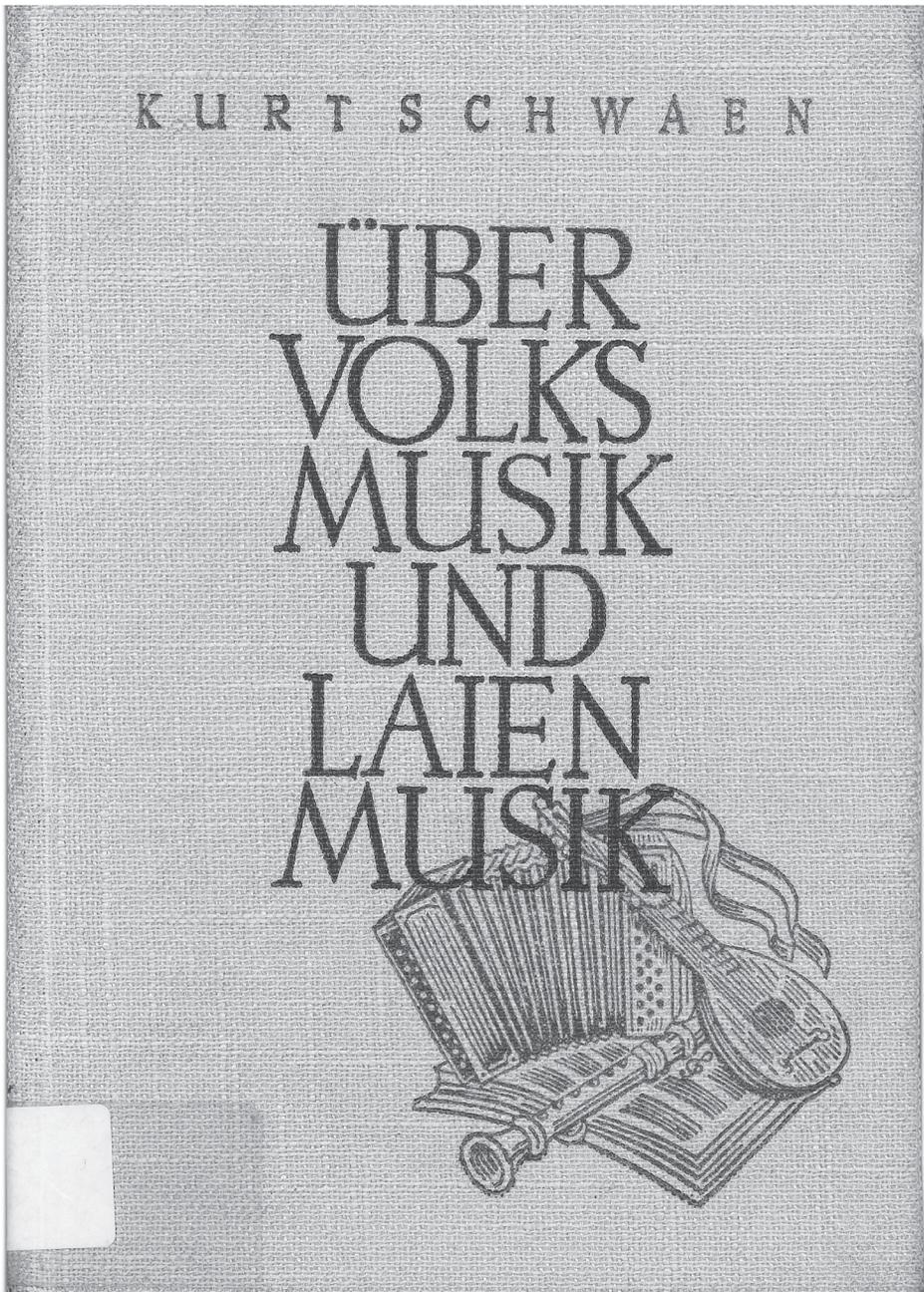
22

*mf*

*mf*

*mf*

ABBILDUNG 2 Titelblatt von *Über Volksmusik und Laienmusik*



kes, das sie spielte, sang, hörte oder zu ihr tanzte, identisch sein. Aber auf eine Konfrontation ließ er es lieber nicht ankommen. Im Kalten Krieg bearbeitete er kein Lied aus einem Land, das ein Gegner der Sowjetunion war. Auf Elemente amerikanischer Musik reagierte man selbst dann anders als auf ein sowjetisches Lied, wenn diese als die Musik der Unterdrückten gelten konnte. Mit der Synkope seien „fremde Einflüsse“ aufgenommen worden: „Davon wird namentlich der aufgeschlossene, aktive Teil der Jugend ergriffen.“ Das gelte aber nicht „für das ganze Volk“ (das deutsche Volk ist gemeint): „Die Urfassung der deutschen Nationalhymne von Eisler [„Auferstanden aus Ruinen“] hatte bei dem Text ‚über Deutschland...‘ eine rhythmisch-belebende Vorausnahme.“<sup>25</sup>

Man erzählt, daß die Schulkinder instinktiv die heutige Fassung sangen [...]. Das Lied wurde daher abgeändert [...] die Synkope verschwand. An anderer Stelle kam durch ein Verkürzen auf eine Dreitaktperiode, die ein bequemes Ausruhen auf der Silbe „ver-eint“ abschneidet, doch der Zeitwandel zum Ausdruck.

So ließ sich der sozialistische Internationalismus in den Anfängen der DDR durch Folklore noch ausdrücken (solange die Folklore aus einem anderen, aber verbrüdernten Land kam). War es die Folklore des eigenen Landes, dann hemmte sie den Internationalismus. Und das war der (erwünschte) Regelfall außerhalb der DDR. Die in der Sowjetunion entstandene Doktrin des ‚Sozialismus in einem Land‘ hatte in der DDR paradoxe musikalische Auswirkungen. Für Schwaen war das ‚eine Land‘ Deutschland, und zwar ganz Deutschland. Sein Büchlein *Über Volksmusik und Laienmusik* beginnt (nach den Vorreden und Überschriften) mit dem Wort „Deutschland“.<sup>26</sup> Diese Position wird nicht zufällig sein. „Deutschland erlebt den Beginn einer neuen Blütezeit der Volksmusik“, so lautet der erste Satz. Wie zwischen der früher herrschenden Klasse und den Arbeitern soll es nun zu einer Neubestimmung des Machtverhältnisses zwischen Kunstmusik und Volksmusik kommen.

Die Periode der absoluten Vorherrschaft der Kunstmusik, die im 19. Jahrhundert verbunden war mit dem Verfall des Bürgertums, mit der Geringschätzung der Volksmusik, wird beendet durch die veränderten gesellschaftlichen Verhältnisse, durch die von der Arbeiterklasse in der Deutschen Demokratischen Republik geschaffene antifaschistisch-demokratische Ordnung.

25. Diese Zitate und das folgende: ebd., 98–99.

26. Dieses und die folgenden drei Zitate: ebd., 9.

Viel Optimismus, aber bloßes Abwarten würde nicht helfen: „Von Bedeutung ist auch die Abkehr von der kleinbürgerlich sentimental Musik, wie sie bisher den Laien angemessen schien.“

In der DDR war es nicht opportun, eine eigene unsentimentale deutsche Volksmusik aus der Tiefe hervorzuziehen oder zu enthüllen, sondern man musste eine solche Musik erst konstruieren, damals hätte man gesagt ‚aufbauen‘: Aufbau einer sozialistischen deutschen Kultur. An dem 1908 zuerst erschienenen ungeheuer populären *Zupfgeigenhansel* fällt Schwaen auf, dass neben den Soldaten-, Liebesliedern und so weiter etwas fehle: „Wo war der Arbeiter, wo blieb das neue Kampflied?“<sup>27</sup> Im *Zupfgeigenhansel* sei „das Volk allerdings eine romantische Utopie, nein, war dies Liederheft eine musikalische Illustrierung der Ziele des deutschen Bürgertums, das die Jugend sich in zwei Weltkriegen verbluten ließ.“ Trotzdem war Schwaen kein Produzent von Massenliedern.

Man muß nicht Anhänger der Zwölftonmusik sein, um den Radius unserer Musik als zu eng zu empfinden. Ausgehend von der Überzeugung, dass unsere Kunst für ganz Deutschland richtungsweisend sein sollte, stellen wir fest, dass wir nicht einmal unseren eigenen Raum ganz ausfüllen. [...] Es scheint mir, als hätte man die Erfolge dieser Gattung [des Massenlieds] zum Maßstab für die Einschätzung jeder Musik genommen.<sup>28</sup>

Schwaen spricht mit Blick auf Ernst Hermann Meyer von „ermüdende[n] Apotheosen“.<sup>29</sup> „Ich behaupte, dass wir bei uns noch kein Werk besitzen, das diesen Titel [sozialistischer Realismus] verdient.“ Als Alternative präsentiert er in der kleinen Schrift über Volks- und Laienmusik einen kämpferischen Überblick über die Geschichte der betreffenden Musikarten. Üblichen Warnungen von Volksmusikfreunden vor dem Verschwinden der Volksmusik infolge des Verschwindens der durch die Maschinen ersetzten gemeinschaftlichen Handarbeit begegnet er verbal und komponierend. Die landwirtschaftlichen Maschinen gefährdeten die Volksmusik nicht.

Man halte der angeblichen Gefahr der maschinellen Arbeit auf dem Lande [...] unsere Traktorenlieder entgegen, man denke an die zahlreichen neu entstandenen Laienmusikgruppen in den Maschinen-Ausleih-Stationen, um auch hierin den Abstand zu der faschistischen Barbarei zu erkennen!<sup>30</sup>

27. Dieses und das folgende Zitat: ebd., 53.

28. „Fundament ohne Obertöne“, Wochenzeitschrift *Sonntag* vom 29. 1. 1956. Zitiert nach Kurt Schwaen, *Stufen und Intervalle. Ein Komponist zwischen Gesellschafts- und Notensystemen* (Essen: Die Blaue Eule, 2005), 248.

29. Dieses und das folgende Zitat: Schwaen, *Stufen*, 249.

30. Schwaen, *Volksmusik*, 24.

Er nutzt das Traktorengetucker als *objet trouvé* für ein Kinderklavierstück mit dem Titel „Der Traktor“,<sup>31</sup> welches über die Tradition russischer klavierpädagogischer Literatur womöglich unfreiwillig und vom Gestus her der Ästhetik romantischer Kinderstücke verhaftet bleibt, als brauche ein Kind das Abbildliche von Musik, um sich für sie zu interessieren. Was Schwaen komponierte, war neuartig, insofern die Maschine in die Nähe des Menschen gerückt wurde. Zur offiziell verkündeten Ästhetik gibt es aber einen entscheidenden Unterschied. Man findet bei Schwaen keine revolutionäre Romantik (wie Shdanow sie doch gefordert hatte). Seine Musik kommt von der neuen Sachlichkeit und insbesondere von der Gebrauchsmusik her. (Man erinnere sich, dass er nach seiner Haftzeit während des NS-Regimes jahrelang als Korrepetitor für Tänzerinnen gearbeitet hatte.)

Mit der Konjunktur des Kampflieds, der Massen-, der Monumentalmusik, aber auch mit der Musik für volkseigene Ensembles hatte es nach 1960 ein Ende. In einem Interview sagte Schwaen 1988 rückblickend:

Wir haben den Höhepunkt der 50er Jahre später nicht mehr erreicht; und daraufhin haben viele Komponisten aufgehört, für Zupfinstrumente zu schreiben, und die Verlage haben sich geweigert zu drucken.<sup>32</sup>

Es ist leicht, Schwaens unaggressive Laienmusik von bekannten Varianten des sozialistischen Realismus zu unterscheiden. Seine Version einer Musik, die sich als Dienst am Volk verstehen ließ, ist sozusagen aufrecht, nüchtern und modern. Ohne Monumentalität, ohne Massengebrüll. Schwaen verdankt seinen Erfolg seiner Zurücknahme.<sup>33</sup>

31. Schallplatte für Vorschulkinder, <https://www.youtube.com/watch?v=pouIGsH4TcI> dort Nr. 6 für Klavier „Der Traktor“. Minute 12:20–13:28, Abruf 7. 7. 2015.

32. Zitiert nach Zerneck, *Mandoline*, 66 (interne Zählung).

33. Eine überarbeitete Fassung dieses Beitrags erschien unter dem Titel „Volksnähe. Zu welchem Volk? Paradoxien der frühen DDR-Musik, dargestellt am Beispiel von Kurt Schwaen“, *Zeitschrift ästhetische Bildung* (2015), unpaginiert; eine Kurzfassung erschien unter dem Titel „Keine ermüdenden Apotheosen. Schwaen und der sozialistische Realismus der Frühen DDR“, in *Mitteilungen, Kurt – Schwaen – Archiv Berlin* Bd. 19 (2015), 4–6.