

Annette Schwarzer

»...ein grandioser  
Ausdruck der Zeit«

Stefan Wolpes Frühwerk und die  
Avantgarde der 1920er Jahre



MUSIK - KULTUR - GESCHICHTE

Königshausen & Neumann

Annette Schwarzer

—

»... ein grandioser Ausdruck der Zeit«

# MUSIK – KULTUR – GESCHICHTE

Im Auftrag des Instituts für Historische Musikwissenschaft  
der Hochschule für Musik und Tanz Köln

Herausgegeben von  
Arnold Jacobshagen, Sabine Meine und Michael Rappe

Band 17 – 2023

Annette Schwarzer

»... ein grandioser  
Ausdruck der Zeit«

Stefan Wolpes Frühwerk  
und die Avantgarde der 1920er Jahre

Königshausen & Neumann

Annette Schwarzer studierte Instrumentalpädagogik, Musikwissenschaft und Musikpädagogik in Köln und Bonn; 2. Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien; Promotion in Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Tanz Köln; wissenschaftlicher Schwerpunkt im Bereich der Neuen Musik.

Gefördert durch einen Druckkostenzuschuss  
der Hochschule für Musik und Tanz Köln

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

D 38 (zugl.: Diss. Hochschule für Musik und Tanz Köln, 2021)

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2023

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Postkarte Stefan Wolpe an Hans Heinz Stuckenschmidt vom 10. Februar 1925. ©Akademie der Künste Berlin, Hans-Heinz-Stuckenschmidt-Archiv.

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-7604-6

[www.koenigshausen-neumann.de](http://www.koenigshausen-neumann.de)

[www.ebook.de](http://www.ebook.de)

[www.buchhandel.de](http://www.buchhandel.de)

[www.buchkatalog.de](http://www.buchkatalog.de)

# Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	11
<b>I. Einleitung</b>	<b>13</b>
1 Forschungsstand	20
2 Aufbau der Arbeit	27
<b>II. Stefan Wolpe in der ›Schule der Avantgarde‹ (1916-1923)</b>	<b>35</b>
<b>1 Akademische Ausbildung: Wolpe an         Konservatorium und Hochschule</b>	<b>37</b>
1.1 Das Klindworth-Scharwenka-Konservatorium	38
1.2 Der Theorielehrer Alfred Richter (1846-1919)	41
1.3 »Die Tore der Hochschule [sollen] weit offen stehen«: Die Staatliche Hochschule für Musik	46
1.4 Fazit: Beendigung des akademischen Ausbildungsgangs	51
<b>2 An der »neuen Schule«: Das frühe Weimarer Bauhaus</b>	<b>52</b>
2.1 Gemeinschaftsgeist in der Gründungsphase des Bauhauses	57
2.2 Die Lehre am Weimarer Bauhaus	60
2.2.1 Das Vorbild Johannes Itten	61
2.2.2 Der Vorkurs am Bauhaus	63
2.2.3 Paul Klees Gestaltungslehre	66
2.3 Wolpe im Kreis der Wiener Itten-Studierenden	68
2.3.1 Friedl Dicker und Wolpe	71
2.3.2 Die Wiener Freunde und Arnold Schönberg	76
2.3.3 <i>Pierrot lunaire</i> am Bauhaus 1922	82
2.4 Fazit: Wolpe am Bauhaus um 1919/20-1922	87
<b>3 Hermann Scherchen: Kulturkämpfer für die         Neue Musik</b>	<b>89</b>
3.1 Neue Musik im ideengeschichtlichen Kontext des Expressionismus	91
3.2 Scherchen und Schönberg	94
3.3 Scherchens Initiativen des Kulturkampfes	96
3.3.1 Kulturinitiative (1): Gründung der <i>Neuen Musikgesellschaft</i>	96
3.3.2 Kulturinitiative (2): Gründung der Musikzeitschrift <i>Melos</i>	97
3.3.3 Heinz Tiessens Manifest zum musikalischen Expressionismus in <i>Melos</i>	100

3.4 Fazit: Wolpe und der <i>Melos</i> -Kreis	102
<b>4 Ferruccio Busoni: Vorbild und Virtuose</b>	103
4.1 Busoni um 1920: Vorbild einer jungen Komponisten- generation	105
4.1.1 Busonis Konzept der ›Jungen Klassizität‹	107
4.1.2 Wolpe und der »verehrwürdige []Meister«	108
4.1.3 Wolpe im Umkreis der Meisterklasse	113
4.2 Der Klaviervirtuose Busoni	115
4.3 Wolpes Klavierunterricht bei Gottfried Galston	121
4.3.1 Die künstlerische Beziehung zwischen Busoni und Galston	123
4.3.2 Galston als Klavierpädagoge	125
4.4 Fazit: Busoni – Galston – Wolpe: Entdeckung neuer Klangmöglichkeiten	128
<b>5 Treffpunkt der künstlerischen Avantgarde: Bauhaus- ausstellung 1923</b>	132
5.1 Das Musikprogramm der Bauhauswoche	135
5.2 Die Aufführungen der Bauhausbühne als Höhepunkt der Bauhauswoche	140
5.2.1 Die Bauhausbühne: Von der Emphase zur Erneuerung	141
5.2.2 Mechanisierung und Abstraktion: Programm der Bauhausbühne	144
5.2.3 Schlemmers Beitrag zum Bühnenprogramm: <i>Figurales Kabinett</i>	145
5.2.4 »Das Ballett hat also getanzt [...]«: Das <i>Triadische Ballett</i>	148
5.3 Fazit: Stefan Wolpe und das gewandelte Bauhaus bei der Bauhauswoche	150
<b>III. Stefan Wolpe als Komponist der November- gruppe (1923-1929)</b>	153
<b>1 Die Novembergruppe als Vereinigung radikaler Künstler</b>	157
1.1 Von der politischen zur künstlerischen Vereini- gung (1918-1921)	159
1.2 Öffentlichkeit und künstlerische Synergien: Aus- stellungsaktivitäten und <i>Abende der Novembergruppe</i>	162
1.2.1 Konzeption der <i>Abende der Novembergruppe</i>	163

1.3 Die Gründung der Musiksektion in der Novembergruppe	166
1.3.1 Programmatik der <i>Abende der November-</i> <i>gruppe</i> : Neue Musik jenseits dodekaphoner Konzepte	170
<b>2 Wolpes Auftritte bei den <i>Abenden der November-</i> <i>gruppe</i>: Zwischen ›Experiment‹ und ›Skandal‹</b>	174
2.1 Die Bedeutung des ›Experimentellen‹ bei den <i>Abenden</i> <i>der Novembergruppe</i>	177
2.2 Eine Wiederentdeckung: Wolpes <i>Studien für</i> <i>Klavier op. 16</i> (1924)	181
2.3 Der 19. <i>Abend der Novembergruppe</i> (1927)	185
2.3.1 George Antheils Skandalkonzerte als Vorbild des 19. Novembergruppenabends	190
2.4 Wolpes <i>1. Sonate für Klavier</i> (1927): Ein editorischer Befund	192
2.4.1 ›Stehende Musik‹: Ästhetisches Konzept einer neuen Zeitorganisation	195
2.5 Fazit: »to create a picture of motion in suspense«	204
<b>3 Musikalisches Neuland: Wolpe und die Musik zum Film (1925)</b>	205
3.1 Der absolute Film in den 1920er Jahren	206
3.1.1 Die musikalischen Implikationen des absoluten Films	208
3.1.2 Die Filmmatinee <i>Der absolute Film</i> am 3. und 10. Mai 1925	211
3.2 Die Diskussionen über Filmmusik um 1925	214
3.3 Wolpe und der Film	221
3.3.1 Die Entstehung von <i>Film ist Rhythmus</i>	224
3.3.2 Stefan Wolpe: <i>Was ist Kino-Musik?</i> (1926)	227
3.3.3 Wolpes Begleitmusik zu <i>Film ist Rhythmus</i>	232
3.4 Fazit: Versuch neuer Räumlichkeit in der Musik	235
<b>4 Film und Tanz: <i>Nachtvorstellung der November-</i> <i>gruppe</i> im Gloria Palast (1929)</b>	239
4.1 Film und Tanz auf Leinwand und Bühne	242
4.2 Technische Neuerungen und mediale Synthese	248
4.3 Amerikanismus in der Weimarer Republik	250
4.4 Fazit: Wolpe und der Amerikanismus	253
<b>IV. Stefan Wolpes Operntrioptychon op. 5</b>	255
1 <i>Zeitoper</i> als »Experimentierfeld«	256

2	Das <i>op. 5</i> als Zäsur in Wolpes Schaffen	261
3	Die Entstehungsgeschichte des <i>op. 5</i>	263
4	<i>Zeus und Elida op. 5a</i> (1928)	266
4.1	Alter Mythos versus neue Mythenbildung	267
4.1.1	Die Etablierung des »Mythos Werbung« in <i>Tango</i> und <i>Boston</i>	269
4.1.2	Werberezeption versus Entindividualisierung: Behandlung von Chor und Ansager	272
4.2	Die Entstehungsbedingungen des Librettos von <i>Zeus und Elida</i>	275
4.2.1	Der Gesellschaftsdiskurs im Libretto am Beispiel der <i>Elida</i> -Werbung	278
4.3	Wolpes Verwendung des Jazz	285
4.3.1	Berliner Tempo: <i>Charleston</i>	286
4.3.2	Der <i>Blues</i> – die Schattenseiten der Zwanziger Jahre	287
4.3.3	Fazit	289
5	<i>Schöne Geschichten op. 5b</i> (1927-29)	290
5.1	Der jüdische Witz und seine Bearbeitung	292
5.2	Gestaltungssysteme in <i>Schöne Geschichten</i>	296
5.2.1	Schönbergs <i>Pierrot lunaire</i> und seine Rezeption	298
5.2.2	Der <i>Pierrot lunaire</i> und <i>Schöne Geschichten</i>	300
5.2.3	Wolpe und das Kabarett	305
5.3	Musikalischer Konstruktivismus: Ausgestaltung der Einzelszenen	307
5.3.1	Realitätsbezug in <i>Bildung oder die Geschichte von der Balzac-Ausgabe</i>	311
5.4	Raumkonzepte der Bauhausbühne	313
5.4.1	Friedl Dickers Bühnenentwürfe zu <i>Schöne Geschichten</i>	314
6	<i>An Anna Blume op. 5 III</i> (1929)	319
6.1	Schwitters und Wolpe	321
6.1.1	<i>An Anna Blume</i> und die Merztheorie	324
6.1.2	Die Rezitation von <i>An Anna Blume</i>	327
6.2	Der »Musikal-Clown« als theatrales Moment	329
6.2.1	Der <i>Musikalische Clown</i> von Oskar Schlemmer	329
6.2.2	Wolpe, Schlemmer, Schwitters	333
6.3	Wolpes abstrakte Vertonung <i>An Anna Blume</i>	335
V.	»[...] ein grandioser Ausdruck der Zeit«: Wolpes <i>op. 5</i>	341

Literaturverzeichnis	347
Abbildungsverzeichnis	378
Verzeichnis der Notenbeispiele	380
Anhang – Notenbeilagen (1-9)	381



## Vorbemerkung

Die vorliegende Studie wurde im Juli 2021 von der Hochschule für Musik und Tanz Köln als Dissertation angenommen. Ohne die Unterstützung zahlreicher Personen und Institutionen hätte sie in dieser Form nicht realisiert werden können. Ihnen sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Mein Dank gilt zunächst meiner Erstgutachterin Sabine Meine, die meine Arbeit mit Engagement und Zuspruch großartig unterstützt und auf den ›letzten Metern‹ die richtigen Weichen gestellt hat. Dankbar bin ich auch Heinz Geuen, der meine Doktorarbeit von Anfang an konstruktiv begleitet und als zweiter Gutachter betreut hat.

Bei der umfangreichen Recherchearbeit in Archiven und Bibliotheken halfen mir viele Mitarbeiter:innen bei der Bereitstellung von Dokumenten, Notenmaterial etc. und darüber hinaus Einzelpersonen durch gewinnbringenden Gedankenaustausch. An erster Stelle sei hier Heidy Zimmermann genannt, die den Nachlass von Stefan Wolpe in der Paul Sacher Stiftung Basel betreut. Außerdem danke ich: Christine Ernst, Österreichische Unilever GmbH, Wien, Werner Herbers, Amsterdam, Kyle Hovious, Gottfried Galston Music Collection and The Galston-Busoni Archive, University of Tennessee, Knoxville sowie Anne Mahn, Mannheim. Umfangreiches Bildmaterial für die Drucklegung stellten mir zur Verfügung: Kai-Annett Becker, Bauhaus-Archiv Berlin, Eike Feß, Arnold Schönberg Center Wien, Claudia Mayer-Haase, Internationales Musikinstitut Darmstadt, Peter Kopopatsch, Musikarchiv und Hans-Heinz-Stuckenschmidt-Archiv, Akademie der Künste Berlin, Mirjam Kreber, Barkenhoff-Stiftung Worpsswede und Bettina Töpfer, Hauptstaatsarchiv Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar. Sehr hilfreich war die unbürokratische Bereitstellung der Druckvorlagen für die Notenbeispiele durch Arnt Nitschke und Peermusic Classical, New York & Hamburg. Theresia Schumacher danke ich sehr herzlich für das Lesen der allerersten Manuskriptfassung und Max Grothus für seine abschließende Korrektur.

Die Arbeit wurde durch einen Druckkostenzuschuss der Hochschule für Musik und Tanz Köln gefördert und von ihr in die wissenschaftliche Buchreihe Musik – Kultur – Geschichte im Verlag Königshausen & Neumann aufgenommen. Dem Verlag Königshausen & Neumann danke ich herzlich für die engagierte Unterstützung bei der Drucklegung der Arbeit.

Nicht nur in der letzten Phase haben mir mit Korrekturlesen, sehr gutem Essen und viel Verständnis meine ›beiden Männer‹, Peter Goßens und Florens Goßens, sehr geholfen. Sie sollen wissen, wie dankbar ich ihnen für all das bin, was mir ermöglicht hat, diese Arbeit zu einem Abschluss zu bringen. Ihnen ist sie gewidmet.



# I. Einleitung

In einem Interview mit der *New York Times* erinnert sich der 69-jährige Stefan Wolpe (1902-1972) an ein Geschenk aus seiner Kindheit, das sich auf sein späteres musikalisches Denken und Komponieren auswirkte:

For my bar mitzvah in Berlin I received an electrical toy, a miniature motor that could accelerate the speed of my other toys. This ability to change tempi interested me intellectually. I experimented with my fists on the piano, doing to Chopin and Bach what the motor did to my railroad train or car.<sup>1</sup>

Sein Bar Mitzwa-Geschenk (1915) war zu dieser Zeit ausgesprochen modern: Es dürfte sich um einen elektronisch betriebenen Dynamo gehandelt haben, eine moderne Version der klassischen Dampfmaschine, mit dem Strom erzeugt und verschiedene Zusatzgeräte wie eine Eisenbahn oder ein Auto angetrieben werden konnten. Ihn faszinierte vor allem die Möglichkeit, die Antriebsgeschwindigkeit dieses Spielzeugs und der damit verbundenen Geräte zu verändern, um die Wirkung unterschiedlicher Geschwindigkeiten zu erproben. Das Erlebnis veränderbarer Tempi und räumlicher Bewegung übertrug der junge Stefan Wolpe auch auf seine übrigen Interessengebiete, darunter die Musik.

Schon zuvor, in seiner 1962 am C.W. Post College der Long Island University gehaltenen *Lecture on Dada*,<sup>2</sup> berichtet er von einer Veranstaltung mit Berliner Dadaisten zu Beginn der 1920er Jahre, bei der er ein Konzert mit acht Schallplattenspielern gab, deren Abspielgeschwindigkeit individuell regelbar war:

So our first program started, and I was very enthusiastic, and became music director of this little enterprise of young fanatics who liked to bring wrong things into the right connections – things which can be

---

<sup>1</sup> Joan Peyser: Wolpe: A Thoroughly Modern Maverick. *The New York Times*, 6. February 1972, S. 17 [= Peyser (1972)].

<sup>2</sup> Wolpe hielt die *Lecture on Dada* 1962 im Rahmen einer Ringvorlesung an der Long Island University und gab hier erste Hinweise auf seine Lehrer, Vorbilder etc. aus der Berliner Zeit. Der Vortrag ist eine grundlegende Quelle bei der Erforschung von Wolpes künstlerischen Ausgangspunkten. Vgl. Stefan Wolpe: *Lecture on Dada* by Stefan Wolpe. [Edited by Austin Clarkson]. In: *The Musical Quarterly*, Vol. 72 (1986), No. 2, S. 202-215 [= Wolpe (1986)], deutsche Übersetzung durch Thomas Phleps: Stefan Wolpe: Vortrag über Dada. Übertragen, übersetzt und eingeleitet von Thomas Phleps. In: Ulrich Tadday (2010) (Hg.): *Stefan Wolpe I*. München 2010. (Musik-Konzepte, Neue Folge, Heft 150) [= Tadday: Wolpe I (2010)], S. 98-123 [= (Wolpe (2010a))], hier bes. 105-123. Edition der englischen Fassung Stefan Wolpe: *Lecture on Dada* (Brookville 1962). In: ders.: *Das Ganze ist überall*. Vorträge über Musik 1940-1962. Herausgegeben von Thomas Phleps. Saarbücken 2011, S. 150-164 [= Wolpe (2011a)].

easily persuaded to join the other side. What did I do? I had eight gramophones, record players, at my disposal. And these were lovely record players because one could regulate their speed. Here you have only certain speeds – seventy-eight and so on – but there you could play a Beethoven symphony very, very slow, and very quick at the same time that you could mix it with a popular tune. You could have a waltz, then you could have a funeral march. So what I did was, I put things together in what one would call today (not in a bifocal but) in a multifocal way. Multifocal way is if I face you people here, everyone looks different. Everyone tries to behave as the other person, but virtually doesn't. And everyone has a different faith. And everyone has a different life of his own, different forms of associations, meditations, ideas, visions, and so on. So something was there established then which was another obsession of the Dadaists, namely the concept of simultaneities.<sup>3</sup>

Die Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten musikalischer Zeit und Bewegungsabläufen sowie klanglicher und räumlicher Entgrenzungen in der Musik findet sich – nach den ersten Versuchen in sehr jungen Jahren – in seinen musikalischen Projekten der 1920er Jahre, aber auch in seinem amerikanischen Werk ab den 1940er Jahren immer wieder. Dabei sind es nicht immer technische bzw. mechanische Mittel, die Wolpe einsetzte. Das Klavierstück *Stehende Musik* (1925)<sup>4</sup> könnte, so Erica Jill Scheinberg, von diesem Einsatz mechanisch simultaner Musikwiedergabe geprägt sein, die sie in der Parallelmontage der Komposition repräsentiert sieht.<sup>5</sup> Seine Komposition ist aber nicht nur ein Beispiel für den technischen Aspekt der Montage, also des Zusammenführens verschiedener Materialien. Denn mit *Stehende Musik*, die 1927 in einem skandalumwobenen Novembergruppenkonzert aufgeführt wurde, wie auch in anderen Kompositionen dieser Zeit folgte Wolpe seinem Interesse, »den Begriff der musikalischen Zeit bis an die Grenze des Möglichen zu analysieren«.<sup>6</sup> Dazu gehörte, dass er sich intensiv mit der Verbindung von Musik und Technik u.a. im Rahmen der Kino-Musik bzw. der Mechanischen Musik auseinandersetzte. Überhaupt

---

<sup>3</sup> Wolpe (2011a), S. 155.

<sup>4</sup> Stefan Wolpe: *Stehende Musik*. In: Stefan Wolpe: *Sechs Klavierstücke 1920-1929*. Herausgegeben von Austin Clarkson. New York; Hamburg 1989 [= Wolpe (1989)], S. 4-12.

<sup>5</sup> Erica Jill Scheinberg: *Music and the Technological Imagination in the Weimar Republic. Media, Machines, and the New Objectivity*. Los Angeles 2007, S. 62-97, bes. S. 85f.; vgl. auch: Ralph Kogelheide: *Jenseits einer Reihe ›tönender Punkte‹. Kompositorische Auseinandersetzung mit Schallaufzeichnung 1900-1930*. New York; Hamburg 2017, S. 117.

<sup>6</sup> Programm des *19. Abend der Novembergruppe* am 2. Mai 1927; abgebildet in: Hans Heinz Stuckenschmidt: *Zum Hören geboren. Ein Leben mit der Musik unserer Zeit*. München; Zürich 1979 [= Stuckenschmidt (1979a)], S. 95. Siehe auch Abb. 13.

nahm gerade der multimediale Ansatz in den Konzerten u.a. im Zusammenhang mit der Novembergruppe, die Wolpe Ende der 1920er Jahre in Teilen mitorganisierte, einen erheblichen Raum ein.

Doch wäre es nicht angemessen, Wolpes Frühwerk ausschließlich unter diesen rein medialen Gesichtspunkten zu betrachten. Interessant scheint es eher, der von Wolpe gelegten Spur einer »anderen Idee der Dadaisten« zu folgen: dem »Konzept der Simultaneitäten« (s.o.). Simultaneität ist in seinen Werken eben nicht nur die technische Perspektive eines Nebeneinanders verschiedener Apparate bzw. eines montierten Miteinanders des Heterogenen, sondern ganz allgemein im gleichzeitigen Geschehen verschiedener avantgardistischer Positionen und Themen seines künstlerischen Ausbildungs- und Entwicklungsgangs sowie in den (wenigen) erhaltenen Artefakten seiner kompositorischen Arbeiten aus diesen Jahren zu sehen. Die verschiedenen Vorstellungen von Neuer Musik in dieser Zeit kreuzen sich in der Biographie Wolpes. Sein Zusammentreffen mit den Avantgardebewegungen in den 1920er Jahren war für die Entwicklung seiner musikästhetischen Vorstellungen von großer Bedeutung, ohne dass hier ein planvolles Vorgehen zu entdecken wäre. Die vorliegende Studie widmet sich den Phasen seiner künstlerischen Entwicklung bis 1929 in Berlin und Weimar und zeigt, wie die zahlreichen künstlerischen Impulse der 1920er Jahre in einem Werkkomplex, dem Opernprojekt *op. 5*,<sup>7</sup> zusammenkommen. In einer Tagebuchnotiz sieht Wolpe seine Musik dieser Jahre als »grandiose[n] Ausdruck der Zeit«.

Das ist nicht so phantastisch, sich vorzustellen, dass die Kunst (die Musik) ein grandioser Ausdruck der Zeit ist, ein Opfer der Zeit, genauso, wie ein Opfer menschlicher Begriffe, die einmal in Not geraten waren, so dass es, sie wieder zu gewinnen vorzüglicher Forderungen bedurfte, die die Musik zu erfüllen hatte, ja jede Kunst, um den Ausdruck in der Welt wieder einzusetzen und beizubehalten.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Stefan Wolpe: Zeus und Elida *op. 5a* (1928). Eine musikalische Groteske für Solisten, Chor, Sprecher und Orchester nach einem Text von Karl Wickerhauser (und Otto Hahn). New York; Hamburg 1995 [= Wolpe (1995a)]; ders.: Schöne Geschichten *op. 5b* (1927-1929). Kammeroper. Text: traditionell (Bearb.: Stefan Wolpe). New York; Hamburg 1993 [= Wolpe (1993a)]; ders.: An Anna Blume von Kurt Schwitters für Klavier und Musikal-Clown (Tenor) *op. 5 III*. In: ders.: Lieder mit Klavierbegleitung. Herausgegeben und eingeleitet von Thomas Phleps. New York; Hamburg 1993, S. 125-148 [= Wolpe (1993b)].

<sup>8</sup> Stefan Wolpe: Tagebucheintrag ohne Datumsangabe, vermutlich 1927. In: Stefan Wolpe: Tagebuch 1924-1927. Sammlung Stefan Wolpe, Paul Sacher Stiftung Basel. [= Wolpe, Diary 1], S. 136.

Diese grundsätzliche Zeitgebundenheit seines künstlerischen Arbeitens, ihr Kommen und Vergehen mit den Zeitläuften, prägte Wolpes musikalische Entwicklung weit über die zahlreichen Aktivitäten der 1920er Jahre hinaus. Wolpe, der in Berlin geboren wurde und nach seiner Flucht aus dem nationalsozialistischen Deutschland zunächst nach Palästina, dann in die USA emigrierte, galt in den Kreisen der amerikanischen, aber auch europäischen Nachkriegsavantgarden vor allem als »american composer«. Im Zentrum der öffentlichen Wahrnehmung standen, neben seinem umfangreichen amerikanischen Œuvre, allenfalls seine Arbeiterliedkompositionen, die er ab ca. 1929 schrieb, sowie sein in Palästina entstandenes frühes Exilwerk. Doch obwohl Wolpe u.a. in seiner *Lecture on Dada* (1962)<sup>9</sup> auf die Relevanz seiner frühen künstlerischen Erfahrungen für sein Spätwerk hinwies, spielte die Auseinandersetzung mit seiner Berliner Herkunft und seine musikalisch-kompositorischen Entwicklung in den 1920er Jahren bisher kaum eine Rolle.

Im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit steht daher die Frage, welche Bedeutung die künstlerischen Impulse der Avantgardebewegungen der 1920er Jahre für Wolpe hatten. Diesen Spuren seiner Auseinandersetzung, auf die Wolpe auch in seinen Äußerungen hingewiesen hat, folgt die vorliegende Arbeit systematisch und stellt die Entwicklungsgeschichte dieser frühen Jahre ins Zentrum. Ausgehend von einer intensiven Beschäftigung mit dem *op. 5* wurde im Laufe der Beschäftigung mit Wolpes frühen Jahren immer deutlicher, dass die Rekonstruktion seiner künstlerischen Beziehungen in den 1920er Jahre und der in dieser Zeit entstandenen Werke notwendig ist, um die Vielschichtigkeit und die Grundlagen bzw. Bedingungen seiner frühen kompositorischen Arbeit zu würdigen. Das Opernprojekt *op. 5* wird dabei sowohl historisch als auch künstlerisch als eine Synthese seiner Erfahrungen innerhalb der Avantgardebewegungen der 1920er Jahre in Berlin und Weimar betrachtet. Zugleich markiert das Operntriptychon aber auch eine werkgenetische Schwelle vor dem Wechsel zur politisch-funktionalen Arbeitermusik und der durch musikethnologische Studien geprägten Exilmusik in Palästina. Erst in den USA ab Mitte der 1940er Jahre, u.a. im Rahmen seiner Lehrtätigkeit am Black Mountain College, knüpfte er wieder an die ästhetischen Modelle seines Frühwerks an. Aus rückblickender Perspektive betrachtet lässt sich das Operntriptychon als ästhetisch-kompositorischer Höhepunkt seines Berliner Œuvres verstehen.

---

<sup>9</sup> Wolpe (2010a). Im Kontext der Biographie und der Werkentstehung interessant ist auch das 1999 veröffentlichte Interview, das Eric Salzman mit Stefan Wolpe anlässlich seines 60. Geburtstages geführt hat. Vgl. Stefan Wolpe in conversation with Eric Salzman. Edited and with a Preface by Austin E. Clarkson. In: *The Musical Quarterly*, Vol. 83 (1999), No. 3, S. 378-412 [= Wolpe (1999a)].

Von diesen Überlegungen getragen, entwickelte sich das Konzept der vorliegenden Arbeit, die Stefan Wolpes Frühwerk im Kontext der Avantgarde der 1920er Jahre untersucht und den frühen Ausbildungs- und Entwicklungsgang des Komponisten intensiv nacharbeitet. Nach den Jahren der musikalischen Ausbildung u.a. am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin waren es vor allem mehrere miteinander in Verbindung stehende Künstlerkreise in Berlin und Weimar, in denen Wolpe seit 1919 auf verschiedene Protagonisten der europäischen Avantgardebewegungen traf. Dazu gehören z.B. das frühe Weimarer Bauhaus und der Vorkurs bei Johannes Itten (1888-1967), aber auch der Formkurs bei Paul Klee (1879-1940), wo die ersten wesentlichen Begegnungen Wolpes mit moderner Kunst stattfanden, auch wenn er nie als Studierender dort eingeschrieben war. Das Bauhaus als reformierte Kunsthochschule war für Wolpe ein Ort, an dem er einerseits eine expressionistisch geprägte Ästhetik näher kennenlernte. Andererseits faszinierte ihn der spezifische Gemeinschaftsgeist unter den Künstlern, die nach einer gesellschaftlichen und künstlerischen Erneuerung strebten. Hier setzte er sich auch mit den musikalischen Konzepten von Arnold Schönberg (1874-1951) auseinander, der als Lehrer nach Weimar verpflichtet werden sollte. Zugleich schloss er intensive Freundschaften mit dem aus Wien gekommenen ehemaligen Schülerkreis um Schönberg, die ihn lange Zeit begleiteten.

Schönbergs Melodram *Pierrot lunaire op. 21* wurde 1922 sowohl am Bauhaus in Weimar als auch im gleichen Jahr an der Berliner Musikhochschule aufgeführt, wo Wolpe dieses Melodram kennenlernte. Die Aufführung des *Pierrot lunaire* in der Musikhochschule wurde von Hermann Scherchen (1891-1966) geleitet, der auch schon die Uraufführungstournee dirigiert hatte. Über ihn wurde Wolpe mit weiteren modernen Musikern und Komponisten bekannt, die sich um die von Scherchen begründete Zeitschrift *Melos* gruppierten. Im Dezemberheft von *Melos* konnte Wolpe 1920 mit *Adagio Nr. 5 für Klavier* seine erste Komposition als faksimilierte Notenbeilage publizieren.<sup>10</sup> Der kämpferische Geist, mit dem Scherchen nach 1918 für die Neue Musik eintrat, schärfte Wolpes Verständnis für den Zusammenhang von Neuer Musik und gesellschaftlicher Veränderung. Scherchen war es auch, der Wolpe darin bestärkte, sich an Ferruccio Busoni (1866-1924) zu wenden, um bei ihm Unterricht zu nehmen. Im Umkreis von Busonis Meisterklasse und durch den Unterricht bei dem Busoni-Vertrauten Gottfried Galston (1879-1950) wurde Wolpe mit den musikästhetischen Vorstellungen Busonis vertraut. Das Konzept der Jungen Klassizität wurde ebenso zu einer wichtigen Grundlage seines musikalischen Denkens und Komponierens.

---

<sup>10</sup> Stefan Wolpe: Adagio für Klavier. In: *Melos*. Halbmonatsschrift für Musik, Jg. 1 (Dezember 1920), Heft 21, Notenbeilage [= Wolpe (1920)]; wieder in: Wolpe (1997), S. 14-20, vgl. den Editorischen Bericht, ebd., S. 57.

Das Jahr 1923 bildete in verschiedener Hinsicht einen Einschnitt in Geschichte und Kulturgeschichte der Weimarer Republik und hinterließ auch in Wolpes individueller künstlerischer Entwicklung seine Spuren. Das anfänglich vom Expressionismus geprägte Weimarer Bauhaus wandelte sich zu einem vom Konstruktivismus beeinflussten Zentrum der Avantgarde. Im Rahmen der Bauhauswoche, die zur Eröffnung der legendären Weimarer Bauhausausstellung 1923 stattfand, lernte Wolpe u.a. Oskar Schlemmers (1888-1943) *Triadisches Ballett* kennen. Außerdem machte ein von Scherchen zusammengestelltes Musikprogramm mit Werken von Igor Strawinsky (1882-1972), Busoni, Hindemith (1895-1963) und Krenek (1900-1991) auf aktuelle Werke der musikalischen Avantgarde aufmerksam. Sie standen mit den konstruktivistischen Tendenzen am Bauhaus in Verbindung und machten den Zusammenhang von den Entwicklungen Neuer Musik und dem gewandelten Bauhaus deutlich. Die Bauhauswoche markierte auch eine Wende in der Weiterentwicklung Wolpes, der ab 1923/24 nicht mehr in Weimar, bzw. später in Dessau, sondern immer mehr im Kreis von Komponisten in der Berliner Künstlervereinigung Novembergruppe sein künstlerisches Netzwerk fand.

Wolpes Auftritte im Rahmen der *Abende der Novembergruppe* 1924 und 1927 pendelten zwischen Experiment und Skandal. 1927 konnte er dort mit der Aufführung seines bereits 1925 komponierten Klavierstücks *Stehende Musik* seine radikal veränderte musikalische Ästhetik erstmals öffentlich vorführen. Im Entstehungsjahr von *Stehende Musik* nahm Wolpe an der Filmmatinee *Der absolute Film im UT-Kino* teil und komponierte die Filmmusik zu Hans Richters *Film ist Rhythmus*. Die Bedeutung, die der avantgardistische Film für Wolpe hatte, zeigt sich auch in seinem Essay *Was ist Kino-Musik?*, der 1926 in der Zeitschrift *Das Kunstblatt* erschien und – abgesehen von dem frühen Faksimile des *Adagio* – die einzige Publikation Wolpes in seiner Berliner Zeit ist.<sup>11</sup> Höhe- und zugleich Endpunkt dieser frühen Phase war die 1929 von der Novembergruppe veranstaltete *Nachtvorstellung der Novembergruppe* im Gloria Palast, bei der avantgardistische Filme, Musik und Tanz aufgeführt wurden. Bei dieser Veranstaltung präsentierte Wolpe mehrere seiner Arbeiten, die eine Vielzahl von Medien aus Film, Tanz, Radio und Jazzmusik zusammenführten und damit in dieser Zeit typische Formen der Amerikanisierung zeigten.

Im Rahmen der *Nachtvorstellung* führte er erstmals auch den *Blues* aus der Oper *Zeus und Elida* in einer Instrumentalfassung für Saxophon und Klavier auf und wies damit auf das umfangreiche Opernprojekt hin, das am Ende dieser Entwicklungsphase stand. Das Operntrio *op. 5* entstand in den Jahren 1927-1929 und besteht aus drei Bühnenwerken, die einen

---

<sup>11</sup> Stefan Wolpe: *Was ist Kino-Musik?* In: *Das Kunstblatt*, Jg. 10 (1926), S. 309-313. Im Folgenden zitiert nach: ders.: *Was ist Kino-Musik?* (1926). Kommentiert von Hyesu Shin. In: Tadday: *Wolpe I* (2010), S. 11-16 [= Wolpe (2010b)].

wichtigen Kristallisationspunkt im Frühwerk Wolpes bilden. Neben der ›Musikalischen Groteske‹ mit dem Titel *Zeus und Elida* aus dem Jahr 1928 steht die Kammeroper *Schöne Geschichten*, die Wolpe in den Jahren 1927-1929 komponierte und damit so etwas wie eine werkgenetische Klammer um das gesamte *op. 5* bildet. 1929 entstand Wolpes Vertonung des Gedichtes *An Anna Blume* von Kurt Schwitters (1887-1948), das den Abschluss des Operntriptychons bildet. Die drei Operneinakter fasste Wolpe unter der gemeinsamen Opusnummer *op. 5* zusammen. In ihrer offensichtlichen musikästhetischen Heterogenität bilden sie auch einen Beitrag zum in den späten 1920er Jahren aktuell geführten Diskurs über eine Erneuerung der Oper durch die sogenannte Zeitoper.<sup>12</sup> Heinz Geuen versteht das »Experimentierfeld Zeitoper [...] als angewandte Opernkritik«,<sup>13</sup> in der bekannte Formen des Musiktheaters mit populärmusikalischen Elementen ergänzt und um neue dramaturgische Ideen aus Revue, Operette oder Kabarett erweitert wurden. Ausdruck von Gegenwärtigkeit erlangte die Zeitoper als Gattung nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf musikästhetischer Ebene. Die Vorstellung von Zeitoper als »Experimentierfeld« trifft in besonderer Weise auch auf Wolpes Opernprojekt *op. 5* zu, da ›Zeit‹ hier nicht als einfacher Reflex auf das ›Zeitgemäße‹ zu verstehen ist. Vielmehr reflektiert er darin seine Auseinandersetzung mit den verschiedenen künstlerischen Strömungen der 1920er Jahre und entwickelt eigenständige Gestaltungsformen in musik- wie raumästhetischer Hinsicht. ›Zeit‹ ist im Kontext seiner frühen Kompositionen also nicht nur der Rekurs auf zeitgenössische Phänomene, sondern wird zum strukturellen Element der musikalischen Gestaltung.

Seine Opern zeigen ein breites Spektrum von Möglichkeiten des Zeitoperndiskurses. In *Zeus und Elida* stellte Wolpe mit ihrem Bezug zur Werbewelt der späten 1920er Jahre eine gesellschaftliche Dimension in den Mittelpunkt. *Schöne Geschichten* und *An Anna Blume* lassen sich dagegen als Reflexe auf seine frühen Bauhausexperimente verstehen, die deutlich an den Gestaltungsprinzipien der Bauhausbühne orientiert sind. Ebenso zeigt sich in *Schöne Geschichten* der Einfluss von Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire*, den der junge Wolpe ebenfalls im Bauhauskontext kennengelernt

---

<sup>12</sup> Zum Phänomen der Zeitoper vgl. unten Kap. IV.0 Zeitoper als »Experimentierfeld« sowie Susan C. Cook: *Opera of a New Republic. The Zeitoper of Krenek, Weill and Hindemith*. Ann Arbor, Michigan 1988; Heinz Geuen: *Von der Zeitoper zur Broadway Opera. Kurt Weill und die Idee des musikalischen Theaters*. Schliengen 1997 [= Geuen (1997)]; Thomas Koebner: *Die Zeitoper in den zwanziger Jahren. Gedanken zu ihrer Geschichte*. In: Dieter Rexroth (Hg.): *Erprobungen und Erfahrungen zu Paul Hindemiths Schaffen in den 20er Jahren*. (Frankfurter Studien II) Mainz 1978, S. 60-107; Wulf Konold: *Zur Theorie und Praxis der Zeitoper*. In: *Hindemith Jahrbuch XVII* (1988), S. 146-166 [= Konold (1988)].

<sup>13</sup> Geuen (1997), S. 221.

hatte. Dagegen entwickelt er in *An Anna Blume* ein abstraktes musikalisches Raumkunstwerk, das nicht nur den Musikal-Clown in der Manier Schlemmers, sondern auch das wohl bekannteste dadaistische Gedicht, Kurt Schwitters' *An Anna Blume*, als Dokumente der Zeit präsentiert. Im Kontext der vorliegenden Arbeit bildet das *op. 5* daher den künstlerischen Kulminationspunkt am Ende des Wolpeschen Frühwerks, in dem er die Erfahrungen mit den künstlerischen Avantgarden der Zeit zusammenführt, die seinen Lebensweg und seinen künstlerischen Entwicklungsgang geprägt hatten.

## 1 Forschungsstand

In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Stefan Wolpe stand das Berliner Frühwerk lange Zeit im Hintergrund. Nach Wolpes Tod im Jahre 1972 konzentrierte sich die frühe amerikanische Wolpe-Forschung vor allem auf dessen amerikanisches Werk. Man versuchte, in monographischen Arbeiten die Kompositionsweise seiner in Amerika entstandenen Werke und sein musikalisches Denken vor allem ausgehend von seinem 1967 publizierten Vortrag *Thinking Twice* (1958-60)<sup>14</sup> zu analysieren. Dagegen wurde man in der deutschsprachigen Musikwissenschaft erst im Rahmen der Exilmusikforschungen ab Ende der 1980er Jahre auf Wolpe aufmerksam.<sup>15</sup> Der aus Deutschland vertriebene jüdische Komponist Wolpe war bis dahin in seinem Heimatland nahezu ignoriert worden und sein Werk, besonders die frühen Arbeiten, fast unbekannt. Zu den Darmstädter *Internationalen Ferienkursen für Neue Musik* war Wolpe in den 1950er und 1960er

---

<sup>14</sup> Stefan Wolpe: *Thinking Twice*. In: Elliot Schwartz; Barney Child (Hg.): *Contemporary Composers on Contemporary Music*. New York 1967, S. 274-307. Vgl.: Martin Brody: *Sensibility Defined: Set projection in Stefan Wolpe's Form for piano*. In: *Perspectives of New Music*, Vol. 15 (1976/77), S. 3-22; Christopher Hasty: *A theory of segmentation developed from late works of Stefan Wolpe*. Ph.D. Yale University 1978; ders.: *Segmentation and Process in Post-Tonal Music*. In: *Music Theory Spectrum*, Vol. 3 (1981), S. 55-73 [= Hasty (1981a)]. ders.: *Rhythm in Post-Tonal Music: Preliminary Questions of Duration and Motion*. In: *Journal of Music Theory* Vol. 25 (1981), H.2, S. 183-216 [= Hasty (1981b)]; Nora Post: *The Development of Contemporary Oboe Technique*. Ph.D. New York University, 1979; Matthew Greenbaum: *Stefan Wolpe's ›Proportions‹: A Translation and Commentary*. (Ph.D.) City University of New York, 1984; sowie: ders.: *Translator's Introductory Note*. In: *Stefan Wolpe: On Proportions*. Translated by Matthew Greenbaum. In: *Perspectives of New Music* Vol. 34 (1996), No. 2 (Summer), S. 132-184, hier S. 132-134.

<sup>15</sup> 1985 wurde u.a. von Peter Petersen die Arbeitsgruppe ›Musik im Exil‹ an der Universität Hamburg gegründet. Vgl. dazu auch Claudia Maurer Zenck; Peter Petersen; Sophie Fetthauer; Friedrich Geiger (Hg.): *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, Hamburg (seit) 2005. In: <http://www.lexm.uni-hamburg.de> (Zugriff: 16. Februar 2021).

Jahren als amerikanischer Avantgardist eingeladen worden. In diesem Rahmen fand Anfang der 1980er Jahre auch eine erste Retrospektive statt<sup>16</sup> – allerdings wurde er auch dort ausschließlich als amerikanischer Komponist sowie Kompositionslehrer bzw. -kollege von Morton Feldman (1926-1987) und John Cage (1912-1992) wahrgenommen.<sup>17</sup> Sein in Deutschland entstandenes Frühwerk blieb – wie auch sein Schicksal als jüdischer Emigrant – weitgehend außen vor.

Erst Austin Clarkson, der kanadische Musikwissenschaftler und Kompositionsschüler Wolpes, sichtete und erforschte den umfangreichen Nachlass, der sich bis 1992 in New York befand,<sup>18</sup> und wies nachdrücklich auf das Berliner Frühwerk hin. Clarksons Publikationen, besonders der 1984 erschienene Aufsatz *Stefan Wolpe's Berlin Years*<sup>19</sup> legte den Grundstein für die Beschäftigung mit Wolpes Frühwerk. Darin trug Clarkson biographische Fakten zu Wolpes familiärer Herkunft, seinem Heranwachsen in Berlin und seinem künstlerischen Werdegang zusammen, indem er auf die im Nachlass befindlichen persönlichen Dokumente und Notenmaterialien aus der Berliner Zeit sowie Briefe und Tagebücher, die in die Zeit der 1920er Jahre zurückreichen, zurückgriff. Wolpes Interesse an der Musik Schönbergs, an der Künstlerpersönlichkeit Busonis sowie die heterogenen künstlerischen Einflüsse durch das Weimarer Bauhaus, den *Melos*-Kreis um Hermann Scherchen oder auch sein Engagement im Bereich der Arbeitermusikbewegung, wurden in ihrem Nach- und Miteinander vorgestellt. Clarkson stellte Wolpe als wichtigen Teil der jungen Komponistengeneration der 1920er Jahre um Ernst Krenek, Kurt Weill (1900-1950), Wladimir Vogel (1896-1984), Hanns Eisler (1887-1962) vor und erweiterte damit die einseitige Zuschreibung als »american composer« um eine entscheidende Facette. 1985 gab Clarkson in einem Werkkatalog *Works of Stefan Wolpe: A brief catalog*<sup>20</sup> einen ersten Einblick in den Bestand des bis dahin komplett

---

<sup>16</sup> Wichtiger Impulsgeber dieser »musikalische[n] Rehabilitation« war Friedrich Hommel (1929-2011). Vgl. Christopher Fox: 1982-1994: L'Atelier énorme. In: Rudolf Stephan; Lothar Knessl u.a.: Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. Stuttgart 1996, S. 461-467, hier S. 464.

<sup>17</sup> Die Ausnahme war 1984 die Aufführung von Wolpes *Stehende Musik* (1925) durch Steffen Schleiermacher, der dafür im Rahmen der Interpretationskurse mit dem Kranichsteiner Musikpreis ausgezeichnet wurde.

<sup>18</sup> 1992 erfolgte die Übernahme des Nachlasses als Stefan Wolpe Sammlung in die Paul Sacher Stiftung Basel.

<sup>19</sup> Austin Clarkson: Stefan Wolpe's Berlin Years. In: Edmond Strainchamps; Maria Rika Maniates: Music and Civilization. Essays in Honor of Paul Henry Lang. Edited in collaboration with Christopher Hatch. New York; London 1984, S. 371-393 [= Clarkson (1984)].

<sup>20</sup> Austin Clarkson: The Works of Stefan Wolpe. A Brief Catalogue. In: Notes, Jg. 41 (1985), No. 4, S. 667-682.

unpublizierten Berliner Frühwerks. Zugleich wurde 1986 mit der Veröffentlichung der *Lecture on Dada by Stefan Wolpe*<sup>21</sup> eine wichtige Originalquelle zugänglich gemacht, in der Wolpe selbst 1962 ausführlich aus seiner Berliner und Weimarer Zeit, von seinen Lehrern und Vorbildern berichtet. Clarkson war es auch, der den Nachlass und besonders die Dokumente des Frühwerks aufarbeitete und zahlreiche Interviews mit Wolpes künstlerischen Weggenossen, Freunden, Familienmitgliedern der Zeit ab den 1920er Jahren in Berlin und Weimar führte, die als *Recollections on Stefan Wolpe* online zugänglich gemacht wurden.<sup>22</sup>

Seit den 1990er Jahren rückten weitere amerikanische Forscher auch Wolpes europäische Wurzeln ins Blickfeld ihrer Forschungsarbeit, um die in Amerika weiterentwickelte Kompositionsmethode Wolpes besser kontextualisieren zu können.<sup>23</sup> Dabei entstanden auch Beiträge zum Frühwerk bzw. dessen Entstehungskontext. Neben der Dokumentation der biographischen Faktenlage durch den Wolpe-Schüler Clarkson interessierte die amerikanische Forschung zum Frühwerk das künstlerische Umfeld der 1920er Jahre: Sie beschäftigte sich besonders mit der Bedeutung Ferruccio Busonis<sup>24</sup> sowie seiner Bauhaus-Aufenthalte auf sein Werk. Auch für Wolpes Exilsituation interessierte man sich und griff damit einen Impuls auf, der zunächst von der deutschsprachigen Wolpe-Forschung eingeschlagen wurde. Die Forschungsergebnisse der amerikanischen und mittlerweile auch in Deutschland vorangetriebenen Wolpe-Forschung trug Clarkson 2003 bzw. 2008 in den Sammelbänden *On the Music of Stefan Wolpe. Essays and Recollections* und dem Sonderheft *Stefan Wolpe* der *Contemporary Music Review* zusammen.<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> Vgl. Wolpe (1986).

<sup>22</sup> Vgl. Austin Clarkson: *Recollections of Stefan Wolpe (2002-2012)*. In: *The Wolpe Society*: <https://webarchive.loc.gov/all/20210816100906/http://www.wolpe.org/page10/page10.html> (Zugriff: 7. September 2022) [= Clarkson (2012)].

<sup>23</sup> Idith Meshulam Korman: *An Analytical Study of the Unpublished Piano Works of Stefan Wolpe*. New York 1993; Andrew Kohn: *The Development of Stefan Wolpe's Compositional Style 1948-63 and the Role of Other Arts, with ›Never Any Jam Today‹ (Original Composition)*. Pittsburg 1995.

<sup>24</sup> Vgl. Austin Clarkson: *Varèses Deserts*, Wolpes *Symphony* und Busonischer Modernismus. In: Ulrich Tadday (2011) (Hg.): *Stefan Wolpe II*. München 2011 (Musik-Konzepte. Neue Folge 152/153) [= Tadday: *Wolpe II* (2011)], S. 136-157 [= Clarkson (2011)].

<sup>25</sup> Austin Clarkson: *On the music of Stefan Wolpe. Essays and recollections*. Edited by. New York 2003 [= Clarkson (2003)]. Hier finden sich auch Beiträge zu Wolpes politischem Engagement in der Weimarer Republik; vgl. Thomas Phleps: *Music Content and Speech Content in the Political Compositions of Eisler, Wolpe and Vogel*. In: Clarkson (2003), S. 59-74; und Zoltan Roman: *The Weimar Republic as Socio-Cultural Context for the Songs of Wolpe and Eisler*. In: Clarkson (2003), S. 41-58. Brody, Martin; Austin Clarkson; Matthew Greenbaum (Hg.)

In ihrem Essay *The Would-Be Master Student: Stefan Wolpe and Ferruccio Busoni*<sup>26</sup> berichtet Tamara Levitz von Wolpes fehlgeschlagenen Versuch, 1921 in Busonis Meisterklasse für Komposition mit seinen Schülern Weill, Jarnach und Vogel an der Akademie der Künste aufgenommen zu werden. Auch wenn sie zu Beginn festhält, dass unklar sei, warum Busoni sich gegen Wolpes Aufnahme in die Meisterklasse ausgesprochen hatte, legt sie schließlich nahe, dass Wolpes frühe Affinität zu den Dadaisten ebenso wie seine Mitarbeit in der Novembergruppe (in der Wolpe allerdings erst Ende 1923, also kurz vor Busonis Tod Mitglied wird) Beweggründe für Busonis Entscheidung gewesen seien.<sup>27</sup> Die zentrale Bedeutung Busonis für Wolpes Komponieren und seine künstlerische Entwicklung behandeln auch Austin Clarkson und Hyesu Shin in ihrem Artikel *Zeus und Elida: Wolpe's Kunstjazz Opera*.<sup>28</sup> Sie setzen den Entstehungszusammenhang von Wolpes *Zeus und Elida* und überhaupt Wolpes Entscheidung, ein Bühnenwerk zu komponieren, in den Kontext von Busonis *Arlecchino* bzw. seiner Vorstellung von Oper, die in den 1920er Jahren ein wichtiger Unterrichtsgegenstand bei Busoni war.<sup>29</sup>

In weiteren Artikeln zu Wolpes Frühwerk beschäftigten sich Austin Clarkson und Heidy Zimmermann mit Wolpes Jahren am Weimarer Bauhaus. Sie widmeten sich u.a. der engen persönlichen Beziehung zu exponierten Bauhauskünstlerinnen wie der Malerin, Bühnenbildnerin, Gestalterin und Widmungsträgerin verschiedener Wolpe-Kompositionen Friedl Dicker (1898-1944)<sup>30</sup> und der Malerin und ersten Ehefrau Wolpes, Ola Okuniewska (1902-1985).<sup>31</sup> Diese, wie Heidy Zimmermann formuliert, »Porträts einer Freundschaft«,<sup>32</sup> konzentrieren sich auf die Biographie die-

---

(2008): Special Issue: Stefan Wolpe. In: *Contemporary Music Review*, Vol. 27 (2008), Issue 2-3.

<sup>26</sup> Tamara Levitz: *The Would-Be Master Student: Stefan Wolpe and Ferruccio Busoni*. In: Clarkson (2003), S. 31-40 [= Levitz (2003)].

<sup>27</sup> Vgl. dazu: Tamara Levitz: *Teaching New Classicality. Ferruccio Busoni's Masterclass in composition*. Frankfurt am Main u.a. 1996 [= Levitz (1996)] und dies.: *Busonis Meisterklasse in Komposition. Drei Schweizer Komponisten in Berlin um 1920*. In: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Neue Folge 11 (1991), S. 115-137 [= Levitz (1991)].

<sup>28</sup> Austin Clarkson; Hyesu Shin: *Zeus und Elida: Wolpe's Kunstjazz Opera*. In: *Contemporary Music Review* (2008), S. 251-269 [= Clarkson; Shin (2008)].

<sup>29</sup> Vgl. Levitz (1996).

<sup>30</sup> Heidy Zimmermann: *Friedl Dicker and Stefan Wolpe: Portrait of a Friendship*. In: *Contemporary Music Review* (2008a), S. 227-231; auch in: dies.: *Friedl Dicker und Stefan Wolpe. Porträt einer Freundschaft*. In: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, Nr. 21 (2008b), April, S. 20-24.

<sup>31</sup> Austin Clarkson: *Ola Okuniewska Wolpe, 1902-1985*. In: *Contemporary Music Review* (2008), S. 233-237 [= (Clarkson (2008b))].

<sup>32</sup> Vgl. Zimmermann (2008a).

ser beiden für Wolpe wichtigsten Künstlerpersönlichkeiten am Bauhaus sowie ihrer persönlichen Beziehung, wobei auch wichtige künstlerische Impulse, die Bauhausarbeit betreffend, thematisiert werden. Eine weitergehende Auseinandersetzung mit der künstlerischen Bedeutung des Bauhauses für die Entstehung von Wolpes Frühwerk legte Brigid Cohen 2012 in ihrer umfangreichen Studie *Stefan Wolpe and the Avant-Garde Diaspora*<sup>33</sup> vor. Darin untersucht sie Wolpes Verhältnis zu den Avantgarde-Strömungen auf den Stationen seiner Exilantenbiographie in Berlin, Palästina und New York. Das Frühwerk betreffend betrachtet sie vor allem das Bauhaus als Wolpes wichtige künstlerische Erfahrung und setzt im Kapitel *Weimar-Era Montage and Avant-Garde Community*<sup>34</sup> seine zu Beginn der 1920er Jahre gemachten Erfahrungen speziell mit Paul Klee in Bezug zur 1928 entstandenen Oper *Zeus und Elida*. Neben soziokulturellen Bezügen zwischen Figuren im künstlerischen Werk von Klee und Personen in Wolpes Oper beschäftigt sie sich mit dem Konzept der ›Montage‹, deren Ursprung sie ebenfalls im frühen Bauhaus wiederfindet.<sup>35</sup> Für sie ist die Montage die grundlegende kompositorische Verfahrensweise, die vor allem in Wolpes *Zeus und Elida* wirksam wird.

In Deutschland wurde Wolpe, wie bereits erwähnt, erst in den 1980er Jahren durch die Bemühungen der Exilmusikforschung wieder- bzw. neu entdeckt, wobei man sich zunächst auf das in Palästina und Amerika entstandene Werk fokussierte.<sup>36</sup> Dabei wurde das Exil als wichtiger Schlüssel für das Verständnis der im amerikanischen Spätwerk sich manifestierenden Ästhetik angesehen. Außerdem wurde der bis zu diesem Zeitpunkt vollkommen unbeachtete, in Palästina entstandene Werkteil von den deutschen Wolpe-Forschern erstmals erarbeitet.<sup>37</sup> Aus den Reihen der Exilmusikforschungen wurden Initiativen ergriffen, Wolpes Gesamtwerk durch spezielle, ihm gewidmete Konzertreihen sowie durch Beiträge zu Festivals oder

---

<sup>33</sup> Brigid Cohen: *Stefan Wolpe and the Avant-Garde Diaspora*. Cambridge 2012 [= Cohen (2012)].

<sup>34</sup> Vgl. Cohen (2012), S. 76-139. Die anderen Kapitel dieser Arbeit stellen Wolpes Leben und Werk in Palästina und Amerika in den Mittelpunkt.

<sup>35</sup> Vgl. Cohen (2012), S. 88-104.

<sup>36</sup> Vgl. Martin Zenck: »... in dauernder Doppelheit der Zunge ...«. Zum Exilwerk des Komponisten Stefan Wolpe. In: Westdeutscher Rundfunk Köln (1988) (Hg.): *Stefan Wolpe. Von Berlin nach New York*. 14., 15. und 16. September 1988. Sechs Konzerte in der Musikhochschule Köln. Programm und Textzusammenstellung: Harry Vogt und Rainer Peters. Köln 1988 [= *Von Berlin nach New York (1988)*], S. 21-36 [= Zenck (1988)].

<sup>37</sup> Reinhardt Voigt: *Fremder, wenn du mich flüchtig streifst. Das Exil im Liedschaffen Stefan Wolpes in Palästina 1934-38*. In: Hanns-Werner Heister; Claudia Maurer Zenck (Hg.): *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*. Frankfurt am Main 1993 [= Heister (1993)], S. 461-474 [= Voigt (1993)].

durch die Sendeanstalten einem breiteren Publikum vorzustellen. Den Anfang dieser Auseinandersetzung mit Wolpes Kompositionen in Deutschland machte 1988 eine Veranstaltung des Westdeutschen Rundfunks Köln mit einer Reihe von sechs Konzerten in der Kölner Musikhochschule unter dem Titel *Stefan Wolpe – Von Berlin nach New York*.<sup>38</sup> Die Programmgestaltung zeigte, dass für die deutschsprachige Wolpe-Forschung nicht allein Wolpes Exilwerk, sondern auch sein in Deutschland entstandenes Frühwerk von Interesse war. So haben die deutschen Musikwissenschaftler Eberhardt Klemm und Thomas Phleps schon zu dieser Zeit auf das Berliner Frühwerk aufmerksam gemacht, indem sie Wolpe als Komponist von Massenliedern und Arbeiterchören für kommunistische Gruppierungen und Bühnenmusiken für Agitpropgruppen präsentierten. Sie machten damit den Teil des in Deutschland ab 1930 entstandenen Frühwerks zugänglich, der Wolpes Engagement in der Arbeitermusikbewegung zeigt.<sup>39</sup> Von Phleps wurden ab 1993, zunächst mit dem Band *Lieder mit Klavierbegleitung*,<sup>40</sup> zahlreiche Agitpropsongs und schlagerähnliche Lieder u.a. nach Texten von Erich Kästner (1899-1974) sowie *An Anna Blume* (1929) gesammelt herausgegeben. Danach folgten weitere Editionen mit teilweise umfangreichen Editionsberichten zu Wolpes Frühwerk.<sup>41</sup> In der ›Einführung‹ zur Edition der *Lieder mit Klavierbegleitung* wies Phleps zudem de-

---

<sup>38</sup> Vgl. die Dokumentation der Konzertreihe des WDR in: *Von Berlin nach New York*. Köln (1988); weitere Konzertreihen mit Wolpe-Schwerpunkt bei anderen Gelegenheiten folgten; vgl. dazu u.a.: Museumspädagogischer Dienst Berlin (1990) (Hg.): *Stefan Wolpe und die musikalische Avantgarde*. Sechs Kammerkonzerte im Bauhaus-Archiv 17. Bis 21. Januar 1990. Programmkonzeption Eberhard Blum. Berlin 1990; sowie Stadt Witten (1992) (Hg.): *Wittener Tage für Neue Kammermusik* 24. Witten 1992.

<sup>39</sup> Vgl. Eberhardt Klemm: *Stefan Wolpe – ein fast vergessener Komponist im Berlin der zwanziger Jahre*. In: *Musikrat der DDR* (Hg.): *Bulletin*, Jg. 24 (1987), H. 2, S. 6-14 [= Klemm (1987)]. Klemm beschäftigte sich im Rahmen der Exilmusikbewegung mit Wolpe; vgl.: ders.: » Die gute alte Musik – Ich habe sie noch gekannt...«. *Skizzen zur Emigration deutscher und österreichischer Komponisten*. In: *Musik und Gesellschaft* 36 (1986), S. 460-465.; ders.: *Zwischen Dadaismus und Agitprop*. Der Komponist Stefan Wolpe. In: *Musik und Gesellschaft* 39 (1989), S. 12-17 [= Klemm (1989)].

<sup>40</sup> *Stefan Wolpe: Lieder mit Klavierbegleitung*. Herausgegeben und eingeleitet von Thomas Phleps. New York; Hamburg 1993. [= (Wolpe (1993))].

<sup>41</sup> *Wolpe* (1995a); *Wolpe* (1993a); *Wolpe* (1993b); sowie: ders.: 1. *Sonate für Klavier op. 1* (1925), *Sechs Märsche op. 10* (1928-1934). Herausgegeben und eingeleitet von Thomas Phleps. New York; Hamburg 1995 [= *Wolpe* (1995b)]; ders.: *Klaviermusik 1920-1929*. Herausgegeben von Thomas Phleps. New York; Hamburg 1997 [= *Wolpe* (1997)]. Zuvor waren bereits von Clarkson Klavierstück ediert worden und erschienen in: ders.: *Sechs Klavierstücke 1920-1929*. Herausgegeben von Austin Clarkson. New York; Hamburg 1989.

tailliert auf die Entstehung von Wolpes politischer Musik zur Zeit des erstarkenden Nazi-Regimes hin.<sup>42</sup> In zahlreichen wissenschaftlichen Artikeln ging Phleps immer wieder auf die Genese der jeweiligen Werke ein und untersuchte die frühe Kompositionsweise Wolpes in ihrem Spannungsfeld zwischen dodekaphoner und chromatischer Bezugnahme.<sup>43</sup> Thomas Phleps ist es zu verdanken, dass durch seine Editionen Wolpes Frühwerk – seine politische Musik, aber auch sämtliche Kompositionen der 1920er Jahre – in Konzerten, Festivals und Theatern immer häufiger auf dem Programm zu finden ist. So wurde auch das Opernprojekt *op. 5* mittlerweile mehrfach u.a. durch den Amsterdamer Dirigenten Werner Herbers und die *Ebony Band* aufgeführt.<sup>44</sup>

Mit der zunehmenden Kenntnis der frühen Werke wurde Wolpe als Komponist der 1920er Jahre und speziell der Novembergruppe auch in Forschungen zur musikalischen Avantgarde immer wieder behandelt. In seiner Arbeit über *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*<sup>45</sup> geht Nils Grosch auf das Novembergruppenkonzert von 1927 ein, bei dem u.a. Wolpes Klavierstück *Stehende Musik* aufgeführt wurde. Die skandalträchtige Durchfüh-

---

<sup>42</sup> Thomas Phleps: Stefan Wolpe. Eine Einführung. In: Wolpe (1993), S. 1-45 [= Phleps (1993a)].

<sup>43</sup> Thomas Phleps: ›Schöne Geschichten und Zeus und Elida‹. Wolpe's Chamber Operas. In: Contemporary Music Review, Jg. 27 (2008), Nr. 2-3, S. 239-249; ders.: An Anna Blume. Ein vollchromatisiertes Liebesgedicht von Kurt Schwitters und Stefan Wolpe. In: Hans-Werner Heister, Karin Heister-Grech, Gerhard Scheit (Hg.): Zwischen Aufklärung und Kulturindustrie. Band 1: Musik und Geschichte. Hamburg 1993, S. 157-177. Vgl. außerdem: ders.: Zwischen Adorno und Zappa. Semantische und funktionale Inszenierungen in der Musik des 20. Jahrhunderts. Berlin 2001.

<sup>44</sup> Schon 1990/1991 wurde *An Anna Blume* zum ersten Mal aufgeführt, der 1993 die Uraufführung von *Schöne Geschichten* folgte. Auf dem Amsterdamer Holland Festival 1997 wurden *Schöne Geschichten* und *Zeus und Elida* gemeinsamen mit *Blues/Stimmen aus dem Massengrab/Marsch* aufgeführt. Vgl.: Holland Festival (Hg.): Programmheft: Stefan Wolpe. Zeus und Elida. Schöne Geschichten. Blues/Stimmen aus dem Massengrab/Marsch. Amsterdam 1997. Das Konzert wurde 2002 bei einem Wolpe-Schwerpunkt zum 100. Geburtstag des Komponisten im Rahmen der Berliner Festspiele wiederholt. Vgl.: Konzerthaus Berlin (Hg.): Stefan Wolpe. Berlin – Jerusalem – Berlin. Dem Komponisten Stefan Wolpe zum 100. Geburtstag. Berlin 2002; sowie Ebony-Band: Dokumentation der Konzertprogramme (2017). In: <http://www.ebonyband.nl/de/ebony-band/programs/introduction/> (Zugriff: 16. Februar 2021). Die erste szenische Aufführung von *Zeus und Elida* fand dann 2012 im Gelsenkirchener Musiktheater im Revier mit dem dortigen Ensemble statt, vgl.: Musiktheater im Revier (Hg.): Heft 52: Grosstadt-Triptychon: Wolpe/Nick/Weill. Gelsenkirchen 2012.

<sup>45</sup> Nils Grosch: Die Musik der Neuen Sachlichkeit. Stuttgart 1999 [= Grosch (1999)]; ders.: Novembergruppe 1918: Studien zu einer interdisziplinären Kunst für die Weimarer Republik. Münster 2018 [= Grosch (2018)].

nung dieses Konzertabends sieht Grosch als bewussten »Akt der Negation«<sup>46</sup> u.a. gegen das Konzertwesen am Ende der 1920er Jahre und als Beleg für die von der jungen Generation beförderte, zeitgemäße Orientierung an neuen musikalischen Darbietungsformen wie u.a. den Rundfunk. Das neue ästhetische Konzept, das Wolpe in seiner *Stehenden Musik* in diesem Konzert zeigte, findet im Zusammenhang von Groschs Arbeit zur Musik der Neuen Sachlichkeit nur am Rande Beachtung, allerdings wird in seiner Arbeit die besondere Rolle, die Wolpe im Unterschied zu anderen Komponisten der 1920er Jahren einnimmt, bereits deutlich erkennbar.

In zwei Wolpe gewidmeten Bänden der Reihe *Musik-Konzepte*, die Ulrich Tadday 2010 und 2011 herausgab, zeigt sich das gesamte Spektrum der deutschsprachigen und amerikanischen Forschungsarbeiten über Stefan Wolpe zu dieser Zeit.<sup>47</sup> Phleps widmet sich in seinem Aufsatz »Gibt eine neue Kunst uns«. *Stefan Wolpes vollchromatische Musik 1929*<sup>48</sup> dem Frühwerk und zeigt, dass die »vollchromatische Kompositionsweise«,<sup>49</sup> die Wolpe 1929 in Liedern nach Texten von Wladimir Majakowski (1896-1984), Thomas Ring (1892-1983) u.a. anwendet, auch in Kompositionen wie *An Anna Blume* und Teilen von *Schöne Geschichten* zum Einsatz kommt. Sie ist damit nicht nur dem politischen Zusammenhang zuzurechnen, sondern stammt aus Wolpes avantgardistischer Prägung. Tadday publizierte in den Bänden der *Musik-Konzepte* auch Dokumente aus dem Nachlass, Interviews, Briefe und Vorträge. Damit wurde auch eine weitere wichtige Originalquelle aus Wolpes frühen Jahren erstmals wieder zugänglich: der Essay *Was ist Kino-Musik?*,<sup>50</sup> in dem er schon sehr früh die kunstästhetische Bedeutung und Funktion der Musik im Film thematisierte. Er stand damit auch theoretisch am Beginn einer filmästhetischen Debatte. Der Essay zeigt auch, wie Wolpes umfassende Auseinandersetzung mit den Zeitphänomenen der 1920er Jahre sein kompositorisches Denken in dieser frühen Entwicklungsphase prägte.

## 2 Aufbau der Arbeit

Die bisherige Forschung zu Wolpes Frühwerk untersuchte nur vereinzelt seine vielfältigen Aktivitäten im Rahmen der Novembergruppe, auch die Eindrücke des späteren, konstruktivistisch geprägten Bauhauses auf Wolpe blieben bisher unbeachtet. Diese und weitere zentrale Aspekte von Wolpes

---

<sup>46</sup> Grosch (1999), S. 78.

<sup>47</sup> Tadday: Wolpe I (2010); Tadday: Wolpe II (2011).

<sup>48</sup> Thomas Phleps: »Gibt eine neue Kunst uns«. *Stefan Wolpes vollchromatische Musik 1929*. In: Tadday: Wolpe (2010), S. 30-45 [= Phleps (2010)].

<sup>49</sup> Ebd., S. 33.

<sup>50</sup> Wolpe (2010b).

früher avantgardistischer Prägung stehen im Zentrum der vorliegenden Arbeit. Sie schließen an die wissenschaftlichen Forschungsergebnisse der letzten Jahrzehnte an und stellen im Rahmen einer musikhistorischen und quellenorientierten Arbeit das Frühwerk von Stefan Wolpes und die Entwicklung und Ausdifferenzierung seiner musikästhetischen Vorstellungen in den Kontext der künstlerischen Avantgarden in der Zeit von ca. 1916 bis 1929 ins Zentrum. Der Hauptteil der Arbeit gliedert sich in drei große Kapitel: Das erste Kapitel *Stefan Wolpe in der ›Schule der Avantgarde‹* nimmt die künstlerische Entwicklungsphase in der Zeit zwischen 1916 bis 1923 in den Blick, während das zweite Kapitel *Wolpe als Komponist der Novembergruppe* die künstlerische Weiterentwicklung in der Zeitspanne von 1923 bis 1929 untersucht. Dem am Ende dieser Entwicklungsphase stehenden, zwischen 1927 und 1929 entstandenen Kulminationspunkt seines Frühwerks widmet sich das dritte Kapitel *Stefan Wolpes Operntriptychon op. 5*.

Zu Beginn konzentriert sich die Arbeit auf den jungen Wolpe als Lernenden und damit als denjenigen, der früh mit Lehrern der akademischen Ausbildungsinstitutionen in Konflikt geraten war und außerhalb von Konservatorium und Hochschule einen neuen Bezugsrahmen für sein künstlerisches Interesse suchte. In dieser Orientierungsphase kam er mit diversen künstlerischen Programmen in Berührung und konnte neue Vorbilder und Lehrer finden. Von großer Bedeutung für ihn war besonders Ferruccio Busoni, der als Vorbild und bewunderter Lehrmeister in der bisherigen Forschung bereits Beachtung fand. Wolpe wurde, ohne offiziell Schüler seiner Meisterklasse an der Akademie der Künste gewesen zu sein, mit vielen seiner Ideen sowie den Paradigmen der Jungen Klassizität vertraut. Im ersten Kapitel wird darüber hinaus gezeigt, wie Busonis Ideen zu einer gravierenden Veränderung von Wolpes Kompositionsweise führten. Dabei wird intensiv auf den Unterricht, den Wolpe bei dem Meisterpianisten Gottfried Galston erhielt, eingegangen. Die Rekonstruktion der eng an Busonis Vorstellungen angelehnten Unterrichtsinhalte zeigt die besondere Rolle Galstons als Vermittler der Busonischen Musikästhetik an Wolpe. Galston war in den letzten Lebensjahren enger, fast täglicher Gesprächspartner Busonis und wurde, so stellte die Busoni-Forscherin Martina Weindel fest, zum »Katalysator Busonischer Denkarbeit«. <sup>51</sup> Daneben war auch Busonis phänomenale Meisterschaft als Klaviervirtuose für Wolpe von Relevanz. Seine *Drei Stücke für Klavier op. 15b* vom November 1923, die im

---

<sup>51</sup> Ferruccio Busoni (1999): Briefwechsel mit Gottfried Galston. Mit Anmerkungen und einem Vorwort von Martina Weindel. Wilhelmshaven 1999 [= Busoni; Galston (1999)], S. 8.

Rahmen der Vorarbeiten für die Arbeit wiederentdeckt wurden, dokumentieren mit ihrer Widmung an Gottfried Galston die Nähe und enge Verbundenheit zwischen Wolpe, Galston und Busoni.<sup>52</sup>

Auch das im April 1919 gegründete Staatliche Bauhaus in Weimar bildete einen wichtigen Ort für Wolpes künstlerische Entwicklung. Denn auch wenn die Musik am Bauhaus kein Lehrfach war, wird Wolpe (ohne weitergehende wissenschaftliche Begründung) als einer der wesentlichen Bauhauskomponisten genannt.<sup>53</sup> Schon um 1919/20 begegnete Wolpe am Bauhaus neuen Gestaltungsprinzipien, an denen er seine eigenen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten erprobte und entwickelte. Inhalte des Vorkurses bei Itten und der darin integrierten Gestaltungslehre von Klee werden auf ihre Bedeutung für Wolpes musikalisches Denken hin untersucht. Wolpe gelang es, die Begegnungen mit den Bauhausmeistern und den dortigen Bauhausstudierenden mit seinen Vorstellungen zur Musik zu verbinden. Dabei ist besonders die Bedeutung Schönbergs für die künstlerische Avantgardebewegung in Weimar hervorzuheben. Im Kreis der aus Wien kommenden Itten-Schüler traf Wolpe auf eine Gruppe von ehemaligen Studierenden aus Arnold Schönbergs ›Seminar für Komposition‹ an den Schwarzwald'schen Schulen in Wien, zu denen er intensive, von künstlerischem Austausch geprägte Freundschaften aufbaute. Unter ihnen waren die Bauhauskünstlerinnen Friedl Dicker und Anny Wottitz (1900-1945) und auch Erwin Ratz (1898-1973), auf dessen Initiative hin der *Pierrot lunaire* 1922 in Weimar aufgeführt wurde, sowie weitere Musiker, die alle Widmungsträger von Wolpes Kompositionen aus dieser Zeit wurden.

Die Kontakte zum Bauhaus bzw. überhaupt zu Künstlern seiner Zeit sind immer wieder durch Widmungen dokumentiert. So findet sich unter diesen Widmungsträgern seiner Klavierstücke auch der konstruktivistische Künstler László Moholy-Nagy (1895-1946), der nach dem Weggang Ittens aus Weimar die Leitung des Vorkurses übernommen hatte und paradigmatisch den künstlerischen Wandel des Bauhauses um 1922/23 vom Expressionismus zum Konstruktivismus markiert. Das Festprogramm der Bau-

---

<sup>52</sup> Stefan Wolpe: 3 Stücke für Klavier, op. 15b (II. F. 14), 1923 November 7-16, F, Box: 62, Folder: 16. Gottfried Galston Music Collection and The Galston-Busoni Archive, MS-1072. Betsey B. Creekmore Special Collections and University Archives, University of Tennessee, Knoxville [unveröffentlicht]. [= Wolpe (1923)].

<sup>53</sup> In den vielen Bauhauuskatalogen des Jubiläumsjahres 2019 fehlt ein eigenständiges Kapitel zur Musik am Bauhaus bzw. wird die Musik auf die einschlägigen Photos der Bauhauskapelle oder auch Wolpes Zeichnung reduziert (s. die Abbildungen in: Peter Bothe, Peter Hahn, Hans Christoph von Tavel. (Hg.): Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Stuttgart 1994 [= Bothe u.a. (1994)], S. 375f.) Etwas engagierter war dabei u.a. die 1990 vom Berliner Bauhaus-Archiv initiierte Konzertreihe »Stefan Wolpe und die musikalische Avantgarde« (Museumspädagogischer Dienst Berlin (1990).

hauswoche, die Eröffnungsveranstaltung der legendären Bauhausausstellung 1923, zeigte diesen Wandel auch im musikalischen Bereich. Unter den internationalen Künstlern, die aus Anlass der Bauhauswoche angereist waren, befanden sich viele Musiker und Komponisten, die sich im Kontext des neuen Bauhauses positionierten. Die Gestaltung des musikalischen Programms, das in genauer Absprache mit Walter Gropius (1883-1969) unter der Leitung von Hermann Scherchen konzipiert war, verdeutlicht, dass die künstlerische Weiterentwicklung, die Wolpe durch die Begegnung mit Busoni vollzogen hatte, parallel zum Wandel am Bauhaus verlief. Die Aufführungen von Busonis Klavierwerk am Bauhaus weisen auf den Zusammenhang zwischen Wolpes Prägung durch Busoni und seiner Auseinandersetzung mit der konstruktivistischen Ästhetik am Bauhaus hin. Im Mittelpunkt dieser neuen Ästhetik standen Prinzipien wie Abstraktion und Mechanisierung, denen im Rahmen der Bauhauswoche durch die Arbeiten der Bauhausbühne unter ihrem neuen Leiter Oskar Schlemmer besonderes Augenmerk galt. Für Wolpe gingen von den Aufführungen der Bauhausbühne, von Schlemmers *Triadischem Ballett* und dem *Mechanischen Ballett* von Kurt Schmidt (1901-1991), Impulse für die Verbindung von Musik und Raum aus, die später u.a. in seinem musikalischen Bühnenraumkunstwerk *An Anna Blume* mündeten. Von hier aus lassen sich Zusammenhänge zu Wolpes Überlegungen zur Mechanisierung im Bereich der Musik entwickeln. Die Arbeiten von Schlemmer und Schmidt fielen bei ihm, der sich ja schon seit früher Jugend mit Möglichkeiten einer Technisierung von Musik beschäftigte, auf fruchtbaren Boden. Auch durch die Begegnung mit Hans Heinz Stuckenschmidt (1901-1988), der die Klaviermusik zu Schmidts *Mechanischem Ballett* spielte, wurde dieses Interesse weiter befördert. Stuckenschmidt, der kaum noch als Komponist auftrat, sondern sich vor allem als Musikkritiker und -organisator besonders der Neuen Musik einen Namen machte, wird für Wolpe zum langjährigen Weggenossen. Stuckenschmidt war derjenige, der ihn als Komponist in die Novembergruppe einführte.

Das zweite große Kapitel dieser Arbeit rückt Wolpes Zeit in der Novembergruppe ins Zentrum, die als eine der beständigsten und bedeutendsten Künstlergruppen der Weimarer Republik zu einem sehr wichtigen Ort seiner künstlerischen Entwicklung Wolpes wurde. Wolpe wird selbst nun zum Akteur im Berliner Kulturleben, denn im Rahmen der Novembergruppe präsentierte er seine Kompositionen erstmals einer größeren Öffentlichkeit und wurde in der zeitgenössischen Musikkritik als Komponist wahrgenommen. Seine Teilnahme an vielfältigen Aktivitäten der Novembergruppe im Kulturleben der Weimarer Republik zeigt auch, wie Wolpe seine radikalen Vorstellungen einer wechselseitigen Beziehung von Kunst bzw. Musik und Gesellschaft, die er bereits ab 1920 in seinen Begegnung mit Hermann Scherchen und dessen breit angelegten Kulturinitiativen für

die Neue Musik fundieren konnte, nun in anderem Kontext fortsetzte. Um den Einstieg Wolpes in die Novembergruppe im Januar 1924 darzustellen, werden die *Studien für Klavier* aus seinen *Klavierstücken op. 15b* auf ihre Wirkung und Beschreibung als »experimentell« hin untersucht. Wolpes zweiter Auftritt bei dem Novembergruppenabend 1927 ging als ›Skandalkonzert‹ in die Geschichte der Novembergruppe ein und wird als Gegenstück zu den Skandalkonzerten George Antheils (1900-1959) in Paris und Berlin betrachtet.

Wolpes Klavierstück *Stehende Musik* stellt ein neuartiges ästhetisches Konzept vor, das von besonderem Interesse ist. *Stehende Musik* hatte Wolpe 1925 komponiert, im gleichen Jahr, in dem seine Musik zu dem abstrakten Film *Film ist Rhythmus* von Hans Richter (1888-1976) bei der Filmmatinee *Der absolute Film* in Berlin aufgeführt wurde. Es war der einzige Beitrag dieses Filmevents, der mit Musik aufgeführt wurde und bei dem Wolpe als Pianist die musikalische Begleitung des Films selbst übernahm. Wie intensiv er sich mit dem Medium der Filmmusik auseinandersetzte, zeigt auch sein Essay *Was ist Kino-Musik?* (1926), in dem er einen musikästhetischen Standpunkt zur Gestaltung und Funktion der Musik im Film formulierte. Seine Praxis als Kinomusiker und Komponist avantgardistischer Filmmusik hinterließ deutliche Spuren in der Entwicklung seines Komponierens in dieser Zeit. Die These, dass Wolpes Ästhetik der *Stehenden Musik*, die sich in einer komplex gestalteten Rhythmik und einer neuartigen Organisation von ›Zeit‹ in der Musik ausdrückt, aus seiner intensiven Auseinandersetzung mit der Musik zum Film entstanden ist, wird auf der Basis seiner Ideen zur Kino-Musik in diesem Kapitel detailliert vorgestellt. Sie lässt den Schluss zu, dass es sich bei seiner leider nicht mehr erhaltenen Filmmusik zu *Film ist Rhythmus* um eine der *Stehenden Musik* ähnliche Musik gehandelt haben muss.

1929 nahm Wolpe an einer weiteren Veranstaltung der Novembergruppe teil, der *Nachtvorstellung* im Gloria Palast, bei der neben dem Film auch andere avancierte intermediale Kunstformen der Öffentlichkeit präsentiert wurden. Allein der Veranstaltungsort – der mehr als 1000 Personen fassende Kinosaal im Gloria Palast – zeigt zusammen mit den Aufführungen aus Film, Tanz, Radio und Jazzmusik eine für diese Zeit typische Form der Amerikanisierung. In der Kombination von abstraktem Film und modernem Ausdruckstanz wurden räumliche Konzepte auf der Bühne präsentiert, die in Kombination mit der Musik zu einer neuartigen Synthese führten und Wolpes Vorstellung einer Verräumlichung von Musik beförderten. Die Vorstellung im Gloria Palast macht deutlich, dass Wolpe – anders als viele andere zeitgenössische Komponisten – auch in den späteren 1920er Jahren als Novembergruppenkomponist für die experimentelle Ausrichtung der Aktivitäten der Novembergruppe weiterhin aufgeschlossen war. So interessierte er sich auch für die Verbindung verschiedener technischer

Kunstformen auf der Bühne, deren ästhetische Neuerungen einen Einfluss auf seine Musik und speziell auf sein Bühnenwerk, das Opernprojekt *op. 5*, hatten.

Das dritte Kapitel widmet sich dann abschließend Wolpes Opernprojekt *op. 5*. Mit seinen Opern reihte sich Wolpe in die Gruppe der jungen Komponisten ein, die sich in ihren Werken durch einen besonderen Gegenwartsbezug in ihren Bühnenwerken zur Etablierung der Gattung der Zeitoper beitragen. In der Auseinandersetzung mit den drei Kurzoperen Wolpes stellte sich aber die Frage, ob diese hinsichtlich Text, Musik und Bühnenpräsenz äußerst heterogen angelegten Opernprojekte überhaupt als zusammengehöriges Opus verstanden werden können. Diese Ausgangsfrage wird in diesem Kapitel der Arbeit aus den verschiedenen Blickwinkeln behandelt. Es sind letztlich Wolpes eigene Äußerungen zum Entstehungskontext des *op. 5*, die eine Zusammenschau seiner drei Opernversuche nahelegen. Besonders der Entstehungszusammenhang im Kontext der Zeitoper erlaubt es, eine Prämisse für die weitere Untersuchung zu formulieren, und Wolpes *op. 5* als individuelle Antwort auf diese aktuelle Operndiskussion zu verstehen. Um ein tiefergehendes Verständnis für das Schwellenwerk aus Wolpes Berliner Zeit zu bekommen, stellt die vorliegende Untersuchung die jeweiligen Spezifika der einzelnen Teile des *op. 5* in den Mittelpunkt und kontextuiert sie in Wolpes früher Entwicklungsphase in den 1920er Jahren. Als wesentliche Aspekte von Wolpes avantgardistischer Entwicklungsgeschichte können hier die in den vorherigen beiden Kapiteln dargestellten Formen des gesellschaftlichen und künstlerischen Engagements erkannt werden. Wolpes Auseinandersetzung mit Busoni, der Bezug zum konstruktivistischen Bauhaus und seiner Bühnentheorie sowie dem *Triadischen Ballett* von Oskar Schlemmer, seine Konzerttätigkeit im Rahmen der Novembergruppe, seine aus der Kino-Musik entwickelte Ästhetik der *Stehenden Musik* und nicht zuletzt die Kenntnis der zukunftsweisenden musikalischen Bühnenwerke von Schönberg und Busoni, dem *Pierrot lunaire* und *Arlecchino* bilden hier zentrale Bezugspunkte.

In *Zeus und Elida* stellt Wolpe mit dem Schauplatz, dem Potsdamer Platz, und der Werbung als inhaltlicher Thematik, einen den Zeitoperen seiner Zeitgenossen vergleichbaren Aktualitätsbezug her, den er u.a. durch das Aufgreifen von Jazzelementen auch hörbar macht. In der Form seines Zeitbezugs geht Wolpe aber über die in Zeitoperen gängige Auseinandersetzung mit aktuellen gesellschaftlichen Phänomenen hinaus. Der antike Mythos von Zeus wird mit einem neuen Mythos, der Werbung, zusammengeführt, indem auf die Protagonistin, das Werbegirl der *Elida*-Hautpflegereklame, die Qualitäten der mythischen Gestalt der Europa projiziert und der allgemeine Wahrheitsanspruch des Mythos auf die Versprechungen der *Elida*-Werbung übertragen werden. Wolpe greift in seiner Oper die damals aktuelle Werbekampagne der *Elida A.G.* auf, und thematisiert mit der *Elida*-

Werbung, die als früher Kunstmythos stellvertretend für die Auseinandersetzung mit einer Gesellschaftsstruktur steht, einen Diskurs, in dem das Schicksal des Einzelnen hinter der Fassade der Zwanziger Jahre verschwindet. Dabei werden die instabilen Gesellschaftsstrukturen der späten 1920er Jahre in der seriellen Reihung populärer Musikstile, Allusionen an Oper und Operette sowie dem Einsatz barocker Satztechniken musikalisch abgebildet. Allein bei der Rolle des Ansagers verwendet Wolpe keine Verweise auf populärmusikalische Idiome, vielmehr kommt hier seine eigene, atonale Musiksprache zum Einsatz. Die zeitkommentierende Funktion wird vor allem an der Stelle deutlich, wenn der Ansager auf die beiläufige Bemerkung von Zeus, er habe »Donner und Blitz« abgelegt, die Antwort gibt: »Hitler jetzt sein Zepter trägt«! (T. 86-88). In der Verwendung von Jazzelementen, die exemplarisch an den beiden Nummern *Charleston* und *Blues* erarbeitet werden, präsentiert Wolpe kompositorische Neuerungen, die er in seiner *Stehenden Musik* entwickelt hatte. In der künstlerisch-ästhetischen Verarbeitung des Jazz und der musikalischen Ausgestaltung der Rolle des Ansagers untermauert Wolpe die tiefgehende Kritik in *Zeus und Elida* an Gesellschaftsstrukturen, die Phänomene wie die Bildung neuer Kunstmythen stützen.

Die Übernahme der realen Zeitelemente in *Zeus und Elida* markiert die Trennungslinie zu den beiden anderen Opern *Schöne Geschichten* und *An Anna Blume*, die abstraktere Versuche darstellen, sich mit Zeitfragen auseinanderzusetzen. In den in sieben Einzelnummern konzipierten *Schönen Geschichten* wird die Orientierung an der Bauhausbühne und die Bedeutung von Schönbergs *Pierrot lunaire* erkennbar. Dem Hinweis in der ersten Nummer der *Schönen Geschichten* mit der Zahlenordnung »3 mal 7 [...]« folgend, ist der *Pierrot lunaire* nicht nur Impulsgeber für diese erste Geschichte. Vielmehr werden auch weitere wichtige Gestaltungselemente aus Schönbergs Melodram zum Vorbild für *Schöne Geschichten*: die Verwendung der Sprechstimme, die Besetzung des Instrumentalensembles, die an Schönberg geschulte atonale und zwölfstimmige Kompositionsweise. Außerdem bilden die Bühnenentwürfe von Friedl Dicker, die sich an den Gestaltungsprinzipien der Bauhausbühne orientierten, eine wichtige Ergänzung für das Verständnis des Gesamtzusammenhangs der Geschichten. Mit den szenischen Mitteln, dem Einsatz des Vorhangs, der Lichtregie, dem Erzeugen von Hell-Dunkel-Kontrasten, dem Einspielen von Projektionen und Verschieben von Paravents etc. verbinden sich hier Innovationen der Schlemmerschen Bauhausbühne mit Wolpes musikalischen Vorstellungen. Durch neue Bezugssysteme wie die Raumkonzepte der Bauhausbühne und das musikalische Vorbild von Schönbergs *Pierrot lunaire* entwickelte Wolpe in *Schöne Geschichten* eine abstrakte musikalische Bühnenform, die in seinem letzten Werk der »kleinen Oper« *An Anna Blume* hinsichtlich der

Wahl des Textes, der Bühnenvisualität und dem Komponieren allein für Singstimme mit Klavierbegleitung eine zusätzliche Steigerung erfährt.

Mit *An Anna Blume* vertonte Wolpe 1929 das berühmte Zeitgedicht von Kurt Schwitters, das zehn Jahre zuvor zum ersten Mal u.a. in der expressionistischen Zeitschrift *Der Sturm* und als Plakat an Hannoveraner Litfaßsäulen erschienen war, und dessen Autor Wolpe vermutlich 1922 im Zusammenhang eines Dada-Abends in Jena kennengelernt hatte. In der näheren Untersuchung der Schwitters-Vertonung fällt auf, dass Wolpe in der Wort-Ton-Beziehung spezielle kompositorische Verfahren entwickelt und vom Text abstrahiert, musikalische Sinngehalte kompositorisch aneinandersetzt. Hier scheinen Prinzipien zur Anwendung zu kommen, die eine Analogie zur Schwittersschen Materialästhetik darstellen, die zur bewussten Aufhebung einer bestehenden Sprach- und Materialästhetik ›Werte gegen Werte‹ setzt. Während Wolpe mit seiner Komposition und dem Gedicht *Anna Blume* auf ein künstlerisches Zeitelement der frühen 1920er Jahre verweist, dürfte er in der Besetzung der Singstimme mit ›Musikal-Clown‹ ein weiteres Zeitelement der Zwanziger vor Augen gehabt haben: Die Kunstfigur des *Musikalischen Clowns*, die Oskar Schlemmer über Jahre weiterentwickelt hat. Schlemmers *Musikalischer Clown* geht auf den *Abstrakten* aus dem *Triadischen Ballett* zurück, der Figur, an der er sein Prinzip der Abstraktion demonstrierte und seine bühnentheoretische Idee der Verwandlung des menschlichen Körpers zur Kunstfigur auf der Bühne entwickelte.

Ausgehend von der Untersuchung zur künstlerischen Verbindung Wolpes zu Schwitters und Schlemmer kann Wolpes *Anna Blume* als abschließender Teil seines Operntriptychon *op. 5* aus einer neuen Perspektive betrachtet werden. Denn mit dem *Musikalischen Clown* und dem *Anna Blume*-Gedicht sowie dem Werbegirl der *Elida*-Reklame wird Wolpes besonderes Interesse an den Prinzipien der Schlemmerschen Bauhausbühne und der Bühnenvisualität seiner Figuren erkennbar. In der Zusammenschau werden die drei Opern *Zeus und Elida*, *Schöne Geschichten* und *An Anna Blume* in das ›Experimentierfeld Zeitoper‹ kontextualisiert, das schließlich mit *An Anna Blume* in der Vorstellung eines abstrakten musikalischen Raumkunstwerk mündet. Dabei bleibt auch in Wolpes *An Anna Blume* der aktuelle Gesellschaftsbezug als ein prägender Grundgedanke bestehen. Wolpes verschiedene künstlerische Erfahrungen aus der Zwischenkriegszeit finden im *op. 5* zu einem Werkkomplex zusammen, der im heterogenen Miteinander der einzelnen Teile auf verschiedene künstlerische Konzepte der Avantgarde zurückgreift und sie zu einer großen Synthese, zu einem ›grandiose[n] Ausdruck der Zeit‹ zusammenführt.

## II. Stefan Wolpe in der ›Schule der Avantgarde‹ (1916-1923)

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren die künstlerischen und musikalischen Ausbildungsziele an öffentlichen Ausbildungsstätten ähnlich divergent wie die sich wandelnden ästhetischen Konzepte dieser Zeit insgesamt. Sowohl im Bereich der bildenden Kunst als auch in der Musik trafen im etablierten Hochschul- und Konservatoriumssystem ein konservatives, tief im 19. Jahrhundert verwurzeltes Erziehungsideal auf Reformbemühungen, die an Orten wie dem 1919 gegründeten Bauhaus einen institutionellen Rahmen von großer Bedeutung fanden. Der junge Stefan Wolpe war diesem – teilweise öffentlich ausgetragenen – Umbruch innerhalb der Hochschul- und Konservatoriumsusbildung als Kompositionsschüler und -studierender unweigerlich ausgesetzt. Seine teils massive Kritik an den akademischen Lehrern und indirekt dem institutionalisierten Kompositionsunterricht der Zeit zeugen von seinem Bedürfnis nach radikaler künstlerischer Neuausrichtung und gesellschaftlicher Erneuerung. Gleichzeitig entwickelte sich ein intensiver Austausch mit Kulturinitiativen und Personen, die zu den Protagonisten der Neuen Musik zählten und für Wolpe maßgebliche Ausgangspunkte seiner künstlerischen Entwicklung wurden.

In der Zeit von 1916 bis 1923 war ›Lernen‹ bei Wolpe nicht an *ein* Ausbildungssystem oder *einen* Lehrer gebunden, sondern resultierte aus der Begegnung mit Künstlern und seinem Leben in Künstlerkreisen an verschiedenen Orten.<sup>54</sup> Von wichtigen Einflüssen auf sein Lernen in dieser ersten Entwicklungsphase berichtet Wolpe in späteren autobiographischen Essays<sup>55</sup> und Interviews,<sup>56</sup> aber auch in anderen Aufzeichnungen und Briefen. In einem Brief, den Stefan Wolpe 1963 vom Black Mountain College in North Carolina an den Verleger des Darmstädter Tonos-Verlages Franz König (1912-1993) schrieb, umreißt er seine frühe Ausbildungszeit rückblickend:

Studierte beim alten Alfred Richter Harmonielehre und Kontrapunkt, an der Staatlichen Hochschule für Musik Komposition bei

---

<sup>54</sup> Vgl. Sointu Scharenberg: Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951. Saarbrücken 2002. [= Scharenberg (2002)].

<sup>55</sup> Vgl. Marion Bauer: Stefan Wolpe. In: *Modern Music* 17 (1940), S. 233-236 [= Bauer (1940)]; Abraham Skulsky: Stefan Wolpe: Liberation from Enslavement of the Twelve-Tone System. In: *Musical America*, 1. November 1951, S. 6f. [= Skulsky (1951)]; Peyser (1972).

<sup>56</sup> Wolpe (1999a).

Paul Juon. Entscheidendes aus dieser Zeit verdanke ich Busoni und Scherchen, ebenso dem Bauhaus in Weimar.<sup>57</sup>

Seine akademische Verortung an Konservatorium bzw. Hochschule war ihm im Zusammenhang einer historischen und musikalischen Herkunftsbeschreibung wichtig – konnte er so doch die frühe Ernsthaftigkeit seines kompositorischen Tuns zeigen. Um aber seinen künstlerischen Werdegang und die Entdeckung neuer Ausdrucksmöglichkeiten im Kontext der künstlerischen Avantgarden der Zwischenkriegsjahre konkreter nachvollziehen zu können, waren lebensprägende Vorbilder wie Ferruccio Busoni, Hermann Scherchen und Orte wie das Weimarer Bauhaus für Wolpe von grundlegender Bedeutung. Seine ersten Besuche am Weimarer Bauhaus um 1919/20 auf der Suche nach ›neuen‹ Lehrern bzw. Ausbildungsinstitutionen markieren den Beginn seiner künstlerischen Ausbildung zum modernen Komponisten. Hier, wo Musik zwar nicht offiziell auf dem Ausbildungsprogramm stand, lernte Wolpe wichtige Künstler der Moderne kennen, die vom Expressionismus geprägt waren und sein eigenes Komponieren und seine Begeisterung für Arnold Schönberg (1874-1951) weiter förderten. In Berlin lernte Wolpe mit Hermann Scherchen eine Musikerpersönlichkeit kennen, die ihn schnell in ihren Bann zog. Wolpe beeindruckte insbesondere der kämpferische Gestus seiner Kulturinitiativen – wie die von ihm herausgegebene Halbmonatszeitschrift *Melos*, in der wesentliche Beiträge zur Etablierung Neuer Musik in der Gesellschaft der 1920er Jahre dargelegt wurden. Kurze Zeit später fand er 1921 mit dem Eintreffen Busonis in Berlin einen weiteren ›Meister‹, der seine musikalische Entwicklung in neue Bahnen lenkte. Busoni war als überragender Klaviervirtuose, Komponist und Verfasser ästhetischer Schriften in den frühen 1920er Jahren zum Vorbild einer ganzen Generation junger Komponisten geworden. Sein modernes Konzept einer Jungen Klassizität entsprach darüber hinaus den sich wandelnden konstruktivistischen Gestaltungsprinzipien am Bauhaus. Bei der Bauhausexposition 1923 wurde im Zusammenhang mit den Aufführungen der Bauhausbühne unter der Leitung Oskar Schlemmers dieser Wandel zum Konstruktivismus besonders deutlich sichtbar. Die Arbeiten der Bauhausbühne in Weimar intensivierten Wolpes Auseinandersetzung

---

<sup>57</sup> Brief von Stefan Wolpe an Franz König, 9. Mai 1963 (unpubliziert, Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt (IMD)). Franz König war Gründer und Leiter des Tonos-Verlages in Darmstadt. Im Tonos-Verlag sind *Form for piano* (1959) und *Piece in two Parts for Flute and Piano* (1962) von Wolpe erschienen. Wolpe betont in dem Brief an Franz König seine Verwurzelung in der Avantgarde der 1910er und 20er Jahre und die Wahrnehmung als deutscher Komponist sicher auch, um, im Anschluss an seine erfolgreichen Auftritte bei den Darmstädter Ferienkursen, seine Aussichten für eine beabsichtigte Rückkehr nach Deutschland zu verbessern.

mit den Möglichkeiten der Technisierung von Musik. Der Besuch der Bauhauswoche im August 1923 bildet eine Zäsur innerhalb einer ersten Phase des Suchens und Orientierens. Die neuen Ideen der Gestaltung, die Wolpe bis dahin kennengelernt hatte, bleiben in seinem kompositorischen Denken und Gestalten weiterhin wirksam und werden im Rahmen seiner Aktivitäten in der Novembergruppe weiterentwickelt. Doch bis er endgültig zu den Vertretern der Avantgarde zählte, musste sich Wolpe von den Strukturen und Institutionen eines überkommenen Ausbildungssystems an Konservatorium und Hochschule lösen und einen Weg finden, der ihm seine Entwicklung zum modernen Komponisten ermöglichte.

## 1 Akademische Ausbildung: Wolpe an Konservatorium und Hochschule

Am Beginn seiner musikalischen Entwicklung stand ein ambitioniertes akademisch-klassisches Ausbildungsprogramm, das Wolpes Eltern ihrem Sohn angeheißen ließen, als sie den 14-jährigen Gymnasialschüler 1916 auf das Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin schickten.<sup>58</sup> Wolpe wurde hier – nachdem er ab 1913 am Stern'schen Konservatorium Klavierunterricht erhalten hatte<sup>59</sup> – in die Kompositionsklasse des neu verpflichteten Komponisten und Dirigenten Otto Taubmann (1859-1929) eingeteilt, der zugleich Mitglied der Königlichen Akademie der Künste war und 1919 an die Staatliche Musikhochschule berufen wurde.<sup>60</sup> 1918 wechselte Wolpe jedoch zu dem damals neu an das Berliner Konservatorium gekommenen, aber bereits hochbetagten Alfred Richter (1846-1919), bei dem er

---

<sup>58</sup> Vgl. zu Wolpes Elternhaus und Herkunft: Austin Clarkson: Introduction. In: Clarkson (2003), S. 1f.

<sup>59</sup> Vgl. Universitätsarchiv der Universität der Künste Berlin (Hg.): Berlin als Ausbildungsort. Personen-Datenbank des Stern'schen Konservatoriums. Studierende Stern'sches Konservatorium TUVWXYZ (Redaktion: Malte Vogt). Berlin 2010a, S. 94. In: [https://www.udk-berlin.de/fileadmin/2\\_dezentral/FR\\_Musikwissenschaft/Dokumente/StudierendeSternKonsTUVWXYZneu.pdf](https://www.udk-berlin.de/fileadmin/2_dezentral/FR_Musikwissenschaft/Dokumente/StudierendeSternKonsTUVWXYZneu.pdf) (Zugriff: 16. Februar 2021). Wolpe erhielt Unterricht in Klavier bei Alexandra Molochadès-Wandersleben, deren Lehrtätigkeit am Stern'schen Konservatorium in der Personen-Datenbank vom 1. September 1912 bis 31. August 1917 nachgewiesen ist. Siehe ebd.: Liste der Lehrenden des Stern'schen Konservatoriums (1850–1936). Redaktion: Malte Vogt. Berlin 2010b, S. 42. In: [https://www.udk-berlin.de/fileadmin/2\\_dezentral/FR\\_Musikwissenschaft/Dokumente/LehrendeSternKons.pdf](https://www.udk-berlin.de/fileadmin/2_dezentral/FR_Musikwissenschaft/Dokumente/LehrendeSternKons.pdf) (Zugriff: 16. Februar 2021).

<sup>60</sup> Otto Taubmann legte infolge seiner Berufung an die Staatliche Hochschule für Musik ab 1918/19 sein Amt als Lehrender der Kompositionsklasse am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium nieder. Vgl. Hugo Leichtentritt: Das Konservatorium der Musik Klindworth Scharwenka Berlin. 1881-1931. Festschrift aus Anlaß des fünfzigjährigen Bestehens. Berlin: o. J. [1931] [= Leichtentritt (o.J. [1931])], S. 54.

die propädeutischen Grundlagenfächer der Kompositionslehre, Harmonielehre und Kontrapunkt erhielt. Bei ihm blieb Wolpe bis Anfang 1919 – kurz bevor Richter im selben Jahr verstarb.<sup>61</sup> In der Zeit danach lernte Wolpe bei seinen ersten Besuchen am Weimarer Bauhaus, das im April 1919 gegründet wurde, neue Formen der künstlerischen Ausbildung kennen. In der Hoffnung, diese Formen der Modernität auch in der musikalischen Ausbildung erfahren zu können, begann er zum Wintersemester 1920/21 sein Kompositionsstudium an der Staatlichen Hochschule für Musik. Er wurde in die Kompositionsklasse von Paul Juon (1872-1940) aufgenommen, die er jedoch nach einem Semester wieder verließ. Nach dem Abbruch des Kompositionsstudiums besuchte Wolpe keine weiteren akademischen Ausbildungsinstitutionen mehr als eingeschriebener Studierender. Die problembehafteten Erfahrungen, die Wolpe am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium und später an der Berliner Hochschule im Kompositionsunterricht machte, sind für die institutionalisierte Musikausbildung in dieser Zeit symptomatisch. Sie führten bei Wolpe zu einer Abkehr und dem offensichtlichen Bruch mit den musikalischen Ausbildungsinstitutionen. Indem er im Kompositionsunterricht gegen seine Lehrer Alfred Richter und Paul Juon revoltierte, stellte er sich einerseits gegen die jeweilige Lehrerpersönlichkeit und opponierte andererseits gegen die institutionalisierte Kunst- bzw. Musikausbildung, insbesondere die Kompositionsausbildung zum Beginn des 20. Jahrhunderts.

### 1.1 Das Klindworth-Scharwenka-Konservatorium

Das Klindworth-Scharwenka-Konservatorium besaß gerade in der Zeit, als Wolpe den Kompositionsunterricht dort begann, eine hohe Popularität. Dies zeigt die stetig ansteigende Schülerzahl – und bedingt dadurch auch eine wachsende Zahl von Lehrenden: Waren 1914 noch 838 Schüler aus aller Welt eingeschrieben, wurde 1919 mit 1326 die höchste Schülerzahl dieser Zeit erreicht.<sup>62</sup> Seit seiner Entstehung 1893 als Zusammenschluss der beiden renommierten 1881 bzw. 1883 gegründeten Musik- bzw. Klavierschulen des Komponisten und Pianisten Xaver Scharwenka (1850-1924) und des Meisterpianisten und Liszt-Schülers Karl Klindworth (1830-1916) besaß das Klindworth-Scharwenka-Konservatorium über die Grenzen Deutsch-

---

<sup>61</sup> Alfred Richter starb am 1. März 1919, eine Woche vor seinem 73. Geburtstag, in Berlin bei einem Verkehrsunfall. Vgl. Doris Mundus: Nachwort. In: Alfred Richter: Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit. Erinnerungen eines Musikers. Herausgegeben von Doris Mundus. Leipzig 2004 [= Richter (2004)], S. 444-453 [= Mundus (2004)], hier S. 451.

<sup>62</sup> Leichtentritt (o.J. [1931]), S. 31.

lands hinweg einen exzellenten Ruf. In wichtigen Bereichen wie der Klavier- und Gesangsausbildung hatte es um 1918 »dem königlichen Institut [d.i. die Berliner Musikhochschule, A.S.] bereits den Rang abgelaufen«. <sup>63</sup>

In den Anfangsjahren nach der Zusammenlegung, als es unter der Leitung von Xaver Scharwenka und seinem Bruder, dem Komponisten Philipp Scharwenka (1847-1917) stand, lag der Schwerpunkt der Konservatoriums-ausbildung allein »in der Erziehung des Schülers zur solistischen Tüchtigkeit«. <sup>64</sup> Dies änderte sich ab 1905, als der junge, aus Prag stammende Kapellmeister Robert Robitschek (1874-1967) in das Direktorat eintrat und 1917, nach dem Tod von Philipp Scharwenka, die Leitung vollständig übernahm. Unter der Leitung Robitscheks entwickelte sich »der Name Klindworth-Scharwenka zu einem Symbol künstlerisch vollwertiger, musikalischer Bildung«. <sup>65</sup> Hugo Leichtentritt schreibt in der Festschrift, die 1931 zum 50-jährigen Bestehen des Konservatoriums erschien, rückblickend:

[...] das Ziel [war], nicht so sehr Techniker und Virtuosen zu erziehen, sondern Musiker mit umfassender Bildung. Es haben demnach unter Robitschek die sogenannten »Nebenfächer« viel mehr als früher eine immer höhere Wertschätzung gefunden. Chorgesang, Orchester, Ensemblespiel, Theorie, Musikgeschichte, Formenlehre, Pädagogik muß der Schüler als ebenso wichtig ansehen, wie sein Hauptfach. <sup>66</sup>

Robitschek verfolgte ein neues Ausbildungskonzept, in dem auf der einen Seite die Virtuosität und solistische Vervollkommnung auf dem Klavier, den verschiedenen Orchesterinstrumenten und Gesang im Vordergrund stand, aber auf der anderen Seite auch die Relevanz der sogenannten Nebenfächer betont wurde. Unter seinem Direktorat bildeten die musikalischen Elementarfächer Musiktheorie, Musikgeschichte und Formenlehre sowie die Ensemblefächer Orchester und Chor – später auch Musikpädagogik und andere Grenzgebiete der Musik – wichtige Bestandteile der institutionalisierten akademischen Musikausbildung. Als vorbildlich galten Robitschek die Statuten des Leipziger Konservatoriums, das 1843 von Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) gegründet worden war. Hier war die Ausbildung weit über den Unterricht auf dem Hauptinstrument hinaus

---

<sup>63</sup> Dietmar Schenk: Die Hochschule für Musik und die Moderne nach 1900. In: Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen. Eine Ausstellung der Akademie der Künste und Hochschule der Künste. 9. Juni bis 15. September 1996. Ausstellungskatalog herausgegeben von der Akademie der Künste und der Hochschule der Künste, Berlin. Berlin 1996, S. 475-480 [= Schenk (1996)], S. 477.

<sup>64</sup> Leichtentritt (o.J. [1931]), S. 8.

<sup>65</sup> Ebd., S. 3.

<sup>66</sup> Ebd. S. 24.

ganzheitlich im Bereich der Kunstausbildung ausgerichtet.<sup>67</sup> Das auf Wilhelm von Humboldt (1767-1835) zurückgehende Bildungsideal prägte ab Mitte des 19. Jahrhunderts die Ausbildungspläne an den Hochschulen und Konservatorien. Auch das Klindworth-Scharwenka-Konservatorium folgte diesen humboldtschen Grundgedanken, indem es weit über die rein solistische Ausbildung hinausging und als modernes und weltoffenes Ausbildungsinstitut ein breites Spektrum an musikalischen Fächern und Ausbildungsmöglichkeiten anbot. Im Verlauf der 1920er Jahre öffnete es sich auch den Neuerungen des Musiklebens und nahm ab 1926 regelmäßig Kurse für Film- und Radiomusik ins Programm auf. Ab 1927 wurde unter der Leitung von Max Butting (1888-1976) und Wladimir Vogel (1896-1984) eine »Lehr- und Studienstätte für Radiomusik« eingerichtet.<sup>68</sup>

Die Unterrichts- bzw. Erziehungsmethoden und musikästhetischen Vorstellungen am Konservatorium folgten gleichwohl den konservativen Bestrebungen einer zurückliegenden Zeit. Während Klindworth seine »Leitsterne«<sup>69</sup> in Richard Wagner (1813-1883) und Franz Liszt (1811-1886) fand, orientierte sich Scharwenka, der bis zu seinem Tod 1917 nicht nur das Direktorat, sondern auch die Abteilung für Komposition und Theorie leitete, eher an einem klassischen Repertoire:

Sein Ideal fand Phillipp Scharwenka nicht in den umstürzlerischen Bestrebungen der Moderne, nicht in der gewaltsamen Umwälzung und Umwertung der bestehenden und allgemein anerkannten Schönheitsbegriffe, sondern in der Vermittlung seines dem klassisch-romantischen Geiste entsprungenen Schönheitsgefühls mit der modernen Entwicklung, soweit sie nach seinem Urteil gesund und natürlich war.<sup>70</sup>

Diese Relevanz einer Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts prägte das Musikleben am Konservatorium, – dies zeigen u.a. die Konzertprogramme in den 1910er Jahre wie z.B. das jährlich am 27. Januar stattfindende »Festkonzert zu Kaisers Geburtstag« oder das »öffentliche Preisspiel um den

---

<sup>67</sup> Rebecca Grotjahn: Die höhere Ausbildung in der Musik. Gründungsidee und Gründungsgeschichte des Leipziger Konservatoriums. In: Michael Fend; Michel Noiray (Hg.): *Musical Education in Europe (1770-1914). Compositional, Institutional and Political Challenges*. Bd. 2. Berlin 2005, S. 301-330 [= Grotjahn (2005)]; Dörte Schmidt: Zwischen allgemeiner Volksbildung, Kunstlehre und autonomer Wissenschaft. Die Fächer Musikgeschichte und Musiktheorie als Indikatoren für den Selbstentwurf der Musikhochschule als akademische Institution. In: Joachim Kremer, Dörte Schmidt (Hg.): *Zwischen bürgerlicher Kultur und Akademie. Zur Professionalisierung der Musikausbildung in Stuttgart seit 1857*. Schliengen 2007, S. 361-408 [= Schmidt (2007)].

<sup>68</sup> Leichtentritt (o.J. [1931]), S. 38f.

<sup>69</sup> Ebd., S. 30.

<sup>70</sup> Ebd., S. 31.

Blüthner-Flügel«. <sup>71</sup> Auch im Kompositionsunterricht fand keine Auseinandersetzung mit modernen musikalischen Bestrebungen statt. Vielmehr verfolgte das Klindworth-Scharwenka-Konservatorium weiterhin in der Kompositionsausbildung ein zeittypisches Konzept, in dem nicht die Komponisten den Kompositionsunterricht übernahmen, wie bis Mitte des 19. Jahrhunderts üblich. <sup>72</sup> Vielmehr waren sie weitgehend aus der Weitergabe der Kompositionslehre verdrängt worden, und stattdessen wurde Musiktheoretikern eine entscheidende Rolle bei der Vermittlung der Kompositionslehre und der musikgeschichtlichen Meisterwerke zuteil. Dieses Konstrukt, das den zeitgenössischen Komponisten eine Rolle als Lehrer an Konservatorien weitgehend verwehrte, führte dazu, dass moderne musikalische Bestrebungen im Kompositionsunterricht fast keinen Platz hatten.

## 1.2 Der Theorielehrer Alfred Richter (1846-1919)

Mit Alfred Richter traf Stefan Wolpe in seinem Kompositionsunterricht auf eine Persönlichkeit mit einer hohen Reputation, der die Rolle, die einem Musiktheoretiker im Rahmen des institutionellen Kompositionsunterrichts zukam, in vollem Maße verkörperte. Seine Verwurzelung in einem traditionellen, aber auch rigiden Ausbildungssystem, resultierte aus seiner persönlichen Erfahrung und Überzeugung. Das Zusammentreffen von Richter mit dem jungen ambitionierten Wolpe sollte zu einem Konflikt mit unüberbrückbaren Positionen führen. 1918, in seinem letzten Lebensjahr, war Alfred Richter als Musiktheoretiker an das Klindworth-Scharwenka-Konservatorium nach Berlin verpflichtet worden – nachdem er Zeit seines Lebens aufs engste mit Leipzig und dem Leipziger Konservatorium verbunden gewesen war. Alfred Richter war der älteste Sohn des Universitäts-Musikdirektors und Thomaskantors Ernst Friedrich Richter (1808-1879) und selbst Thomaner gewesen. Er hatte in Leipzig Klavier und Komposition studiert und war nach Aufhalten in verschiedenen europäischen Städten und auch in Amerika an das Leipziger Konservatorium als Lehrer für Musiktheorie und Klavier zurückgekehrt. <sup>73</sup> In seinen ›Erinnerungen‹ schrieb Richter 1913 über das Ansehen, das sein Vater zu seinen Lebzeiten genoss:

Die Rolle, die ein Theorielehrer an einem Musikinstitut spielt, pflegt in der Regel nicht so prominent zu sein, wie die eines Violin-, Klavier- oder gar eines Gesangslehrers. So kam es, daß auch meines Vaters Wirksamkeit im Anfang eine stille war und er erst durch sein Auftreten als Komponist, als Dirigent [...] später als Verfasser der

---

<sup>71</sup> Vgl. ebd., S. 25-28.

<sup>72</sup> Vgl. dazu Wolfgang Rathert: Konzeptionen des akademischen Kompositionsunterrichts in der Weimarer Republik. In: ders.; Giseler Schubert (Hg.): Musikkultur in der Weimarer Republik. Mainz 2001 [=Rathert; Schubert (2001)], S. 101-113 [= Rathert (2001)], S. 101f.

<sup>73</sup> Vgl. zur Biographie Richters: Mundus (2004).