

Stefan Wolpe - Eine Einführung

in: Stefan Wolpe: Lieder mit Klavierbegleitung 1929-1933.

Hg. u. eingeleitet von Thomas Phleps. Hamburg: Peer Musikverlag 1993, S. 1-45.

1. Lebensgeschichtliches

1.1. Die Jahre bis 1929

1.2. 1929 bis 1933

2. Kleine Anmerkungen zu den Liedern

3. Chronologisches Verzeichnis der Kompositionen Stefan Wolpes von 1920 bis 1933

4. Literaturverzeichnis

*

Euch Dichter verpestete Rußlands Blüte... ^[1]

Von Inge von Wangenheim (1982) wird die Geschichte erzählt, daß Stefan Wolpe, als er in den 1950er Jahren von New York aus an seiner alten Wirkungsstätte Berlin mit seinen ehemaligen Mitspielern der 'Truppe 1931' zusammentraf, kaum die Melodien, geschweige denn die Klavierbegleitung seiner eigenen, in den letzten Jahren der Weimarer Republik entstandenen Lieder erinnerte. Das mutet umso erstaunlicher an, als diese Lieder nicht etwa für die Schublade geschrieben waren, sondern in der Arbeiterbewegung sehr beliebt und zu vielen Anlässen gespielt und gesungen wurden.

Indes: Wolpe hatte 1933 Deutschland nicht aus freien Stücken verlassen. Als Jude, Kommunist und Komponist von avancierter und politischer Musik dreifach gefährdet, war er beim Machtantritt der Nazis gezwungen, Hals über Kopf ins unfreiwillige und bis zu seinem Lebensende während Exil zu fliehen. Mit dem, was er einst hinter sich lassen mußte, verband ihn später nicht mehr viel. Auch nach dem Krieg wurden die alten Freunde nicht wieder die neuen. Wolpe hatte, wie Inge von Wangenheim richtig bemerkte, mit seinem Denken und Handeln aus der Zeit vor der Machtübergabe an die Nazis abgeschlossen. Nicht jedoch mit seiner Musik, die er konsequent weiterentwickelte und die fraglos zum Interessantesten zählt, was in der Mitte unseres Jahrhunderts geschrieben wurde.

Insgesamt waren Wolpes Berliner Jahre bis 1933 von einer enormen Produktivität geprägt, die bei weitem das von den alten Weggefährten erinnerte (etwa Bönsch 1983, Wangenheim 1991, Spira 1992) überschreitet. Infolge der organisierten Vergeßlichkeit, die nach der 'Stunde Null' in

der Bundesrepublik ihren Gang nahm, haben wir lange nichts über diese Musik erfahren, und wir könnten auch nichts mehr darüber erfahren, wenn nicht das Glück im Unglück des Exils zumindest dieser Musik zweimal beiseite gestanden hätte: 1933 konnte von der Pianistin Irma Schönberg, Wolpes späterer zweite Ehefrau, ein Koffer mit Manuskripten aus Nazideutschland gerettet und 1970 durch die tatkräftige Unterstützung seiner Schüler und Musikerfreunde bei einem Brand in Wolpes New Yorker Apartment das Schlimmste vermieden werden. Schlimm genug war es trotzdem, denn viele der Autographe wurden vom Feuer angesengt, vor allem aber verlief vielfach die Tinte, da die Notenpakete (Wolpe war glücklicherweise gerade im Umzug begriffen) aus dem Fenster in den New Yorker Regen befördert werden mußten. Kuriosum am Rande: Erst vor einigen Monaten tauchten die *Drei Lieder von Willi op.8* wieder auf. Ein 'freundlicher' Nachbar hatte damals schnell zugegriffen und sich erst jetzt den nicht unerheblichen 'Finderlohn' abgeholt.

Die meisten der hier versammelten Kompositionen haben es textlich und musikalisch, um es salopp zu formulieren: in sich. Neben einigen Instrumentalwerken und Songs, die für das Kabarett geschrieben wurden, findet sich aus jenen Jahren kaum eine Komposition Wolpes, die nicht mit einer intransigenten Härte der Diktion für die kommunistische Bewegung Partei ergreift. In den vielen *Massenliedern*, die Wolpe schrieb und von denen wohl nur ein Teil erhalten geblieben ist, vor allem auf der Textebene, in den *großen Liedern* in gleichem Maße mit einer unnachgiebig dissonanten und rhythmisch äußerst komplexen Musiksprache. Doch auch in diesen Liedern steht durch die textlich transportierten Inhalte die Zeitgebundenheit ebenso außer Frage wie ihre Funktion, als Kampfmittel sofort und direkt in die Klassenauseinandersetzungen der Weimarer Krisenjahre einzugreifen. Angesichts dieses weitgehenden und bewußten Verzichts auf einen 'ideologiefreien Überschuß' ist bei der Wertung ihrer immanenten ästhetischen Qualität Vorsicht geboten. Gleiches gilt für den praktischen Nutzen dieser Lieder, die in der heutigen Zeit nicht umstandslos und kommentarlos, d.h. ohne die Vermittlung gesellschaftlicher und historischer Zusammenhänge aufführbar sind.

Als Teil der deutschen Geschichte zählt Wolpes Musik zu dem Arsenal von Erfahrungen, das bis heute nicht verarbeitet, sondern verdrängt wurde. Mit der Liquidierung der Arbeiterbewegung durch die Nazis 1933 verfiel auch die Geschichte der Arbeitermusikbewegung, zumal sie weitgehend eine Geschichte der Namenlosen war, und mit ihr das musikalische Schaffen revolutionärer Komponisten der 'Furie des Verschwindens'. Daß der Name und die Musik Hanns Eislers aus dieser Zeit herausragen, bestätigt allem Anschein nach nur die Regel. Vielleicht vermag die hier veranstaltete Edition, projiziert als erste Folge einer Gesamtausgabe der Werke Stefan Wolpes bis 1933, ein solches Eisler-Bild, das ihn in letzter Konsequenz zu dem revolutionären Komponisten, zu dem musikalischen 'Boten der Arbeiterklasse' stilisiert, einer gewissen Revision zu unterziehen. Von Wolpe, einem aus der Reihe der Namenlosen, läßt sich nicht nur eine ähnlich produktive kompositorische Tätigkeit nachweisen - die hier erstmals zugänglichen über 50 Lieder bilden nur einen Ausschnitt des in jenen Jahren Entstandenen -, seine mit aller Schärfe vertretene Utopie kollektiver Arbeitsprozesse und -zusammenhänge bietet zur letztlich hochprofessionalisierten und produktorientierten 'Zusammenarbeit' Eislers mit Brecht und anderen eine zeitgeschichtliche Alternative, auch wenn sie in der konkreten Umsetzung ebenso wie das Konzentrat aller Hoffnung Wolpes, die kommunistische Idee, scheiterte.

1. Lebensgeschichtliches

*Wen interessiert es, wie er liebte
und der sich dabei quälte...*

Über Stefan Wolpes Lebensumstände bis 1933 ist bislang wenig bekannt. Zwar lassen sich aus einer Vielzahl verstreuter Quellen - Erinnerungsbüchern von bzw. Interviews mit seinen damaligen Freunden oder Arbeitskollegen, Programmzetteln und Zeitungsnotizen - die Rahmendaten und gesellschaftlich-künstlerischen Zusammenhänge relativ exakt erschließen. Kaum zu klären aber ist schon die Frage, wovon Wolpe lebte, geschweige denn: wie er diese bewegte und auch ihn bewegende Zeit erlebte, denn vom Komponisten selbst gibt es nur wenige, diese Jahre betreffende Aufzeichnungen.

Aus den 1950er Jahren ist der Durchschlag eines zwei Seiten langen, maschinengeschriebenen Lebenslaufs erhalten, den Wolpe während einer seiner wenigen Berlin-Aufenthalte nach dem Krieg erstellte. Der Zweck ist nicht bekannt, vielleicht ging es - Wolpe erwähnt am Ende seine "geminderte Erwerbsfähigkeit" - um die Anmeldung von Rentenansprüchen. Dieser Lebenslauf, dessen zweite Seite infolge des Wohnungsbrandes 1970 vielfach Lücken aufweist, mag als Ausgangspunkt einer knappen, das zur Verfügung stehende Material kompilierenden Rekonstruktion dieses Lebensabschnitts von Stefan Wolpe dienen.

"Ich, der unterzeichnete Professor der Musik, Stefan Wolpe, [...] bin am 25.8.1902 in Berlin geboren. Mein Vater, David Wolpe, war Besitzer von Lederfabriken. Ich besuchte das Mommsen-Gymnasium und absolvierte dort das Abiturium. Ich studierte Musik an der Hochschule Berlin und erhielt ein Diplom in Komposition. Meine Tätigkeit nach Verlassen der Hochschule für Musik bestand zunächst in Komponieren. Meinen Lebensunterhalt verdiente ich durch Unterricht. Im Jahre 1930 verdiente ich etwa RM 8000.- im Jahr. Im Jahre 1931 übernahm ich die musikalische Leitung der 'Truppe 1931', ein Theaterensemble, deren bekannteste Zugstücke 'Die Mausefalle', 'Da liegt der Hund begraben' und 'Wer ist der Dümme' gewesen sind. Die Aufführungen fanden im kleinen Theater unter den Linden statt. Mein Einkommen aus dieser Tätigkeit betrug etwa RM 5000.-, so dass ich einschliesslich meiner Einnahmen aus dem Unterricht und dieser Tätigkeit im Jahre 1931 und 1932 etwa RM 13000.- Einkommen hatte. Etwa eine Woche nach dem Reichstagsbrand wurde das Theater verboten, so dass von da ab sich mein Einkommen wesentlich verringerte. Ich war in der sozialistischen Bewegung und auch religiöser Pazifist. Ich wurde deshalb, ebenso wie meine Gesinnungsgenossen, verfolgt und mußte plötzlich Berlin im Mai 1933 verlassen. Ich habe meine Wohnung, wie sie war, stehen gelassen und bin lediglich mit zwei Handkoffern in die Schweiz gefahren. Dort wurde ich von Freunden unterstützt. Da ich in der Schweiz keine Aufenthaltsgenehmigung bekam, ging ich im Oktober 1933 nach Österreich, wo es mir aber auch nicht gelang, eine Tätigkeit zu finden. Ich war dann noch einige Monate in Rumänien und entschloß mich ungefähr im April 1934 nach Israel weiter zu wandern."

In diese nüchterne Reihung von Zahlen und Lebensdaten, über die im Anschluß zu handeln sein

wird, brechen gegen Ende - als sei der offiziöse Stil nicht durchzuhalten - Sätze zum psychisch äußerst heiklen Zustand, in die der Exilierte geraten ist: Die Flucht führt zu "Nervenzusammenbrüchen". Wolpe, auch durch Nachrichten über Freunde und Angehörige, die "durch die Mißhandlungen der Nazis schwer zu leiden hatten", "völlig aus der Bahn" geworfen, muß sich in ärztliche Behandlung begeben. Auch das Geld reicht nicht, seine Frau muß aus "ihrem Vermögen" zum Lebensunterhalt beisteuern. Überhaupt findet Wolpe, seit 1936 am "Konservatorium von Jerusalem als Lehrer für Komposition und Theorie engagiert", in Palästina "nicht die geeignete Resonanz" und entschließt sich, "nach Amerika weiter zu wandern".

Dieser im Hinblick auf den amtlichen Adressaten gewiß selektierende Lebenslauf gibt, so sollte man meinen, einigen Aufschluß über Wolpes Lebensverhältnisse bis zu seiner Vertreibung 1933. Allerdings verwundert die große lebensgeschichtliche Lücke zwischen Ausbildungsabschluß (1921) und den ersten harten Daten des Jahres 1930. Daß Wolpe diese immerhin acht Jahre allein mit Komponieren und Unterrichten zugebracht haben will, ist leider ebenso revisionsbedürftig wie die vorausgehende Darstellung seines Ausbildungsganges. Nicht nur ist über eine wie auch immer geartete Unterrichtstätigkeit Wolpes nichts bekannt - was an den fehlenden Quellen liegen mag -, sondern auch über die von ihm erwähnten Abschlußzeugnisse - was freilich daran liegt, daß Wolpe sie nie erhalten hat.

1.1. Die Jahre bis 1929

*... die ihr die Löcher stopft
im veralteten klassischen Frack*

[2]

Fangen wir also noch einmal ganz vorne an : Stefan Wolpe wird als drittes von vier Kindern des Anfang der 1890er Jahre von Moskau nach Berlin emigrierten Juden David Wolpe und seiner Frau Hermine Strasser, gebürtig in Triest und in Wien aufgewachsen, am 25. August 1902

[3]

in Berlin geboren . Während der autoritäre und mit seinen Ledergerbereien ökonomisch erfolgreiche Vater den musikalischen Ambitionen seines erstgeborenen Sohnes mehr als ablehnend gegenübersteht - er soll einst die expandierenden Geschäfte weiterführen -, sorgt die Mutter, die selbst ein wenig Klavier spielt, dafür, daß Stefan mit 14 Jahren am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium Klavierunterricht bei Gottfried Galston und Theorieunterricht bei Otto Taubmann und Alfred Richter, einem Sohn des Komponisten und Thomaskantors Ernst Friedrich Richter, erhält. Wolpe beginnt zu komponieren. Es entstehen zahlreiche Klavierstücke, ein Bläseroktett, ja sogar - will man dem Bericht Glauben schenken (Bauer 1940, 233) - eine komplette Oper, aber auch und bezeichnenderweise erste und ernste Probleme mit seinen konservativen Lehrern. Zumal den Theorieunterricht bei dem hochangesehenen Pädagogen Richter, der sich weitgehend auf das Schreiben von Fugen reduziert, empfindet Wolpe als musikalischen "Terror" (Wolpe 1986, 208). Als "Racheakt" kombiniert er ein Gossenlied mit einer Bachschen Fuge und zeigt seine musikalische Collage Richter, der ihn erwartungsgemäß ins Gesicht schlägt und rausschmeißt.

1918 flüchtet Wolpe gemeinsam mit seinem ein Jahr jüngeren Bruder Willi aus dem Elternhaus, in dem die körperliche Züchtigung durch den Vater das alltägliche Erziehungsmittel darstellt: "I grew up continually beaten up by my father" (ib.). Sie ziehen in eine Künstler-Wohngemeinschaft und schlagen sich zunächst mit Gelegenheitsarbeiten durch, da vom Vater, der dem Sohn seine Hand allein zum Ergebenheitskuß reicht, selbst finanziell keine größere Unterstützung mehr zu erwarten ist. Nach Kriegsende muß David Wolpe mit seinen Ledergerbereien Konkurs anmelden und leitet eine Zeitlang eines der zahlreichen Berliner Filmtheater, in dem der Sohn seine bis in die 1930er Jahre hinein belegte Nebenerwerbstätigkeit als Stummfilmpianist aufnimmt (cf. Wolpe-Rademacher 1980, 1f.). Der größten Überlebenssorgen ist Wolpe allerdings enthoben, da er in Else Schlomann, der Ehefrau eines

[4]

wohlhabenden jüdischen Anwalts , ab 1919 eine Mäzenin gefunden hat, die ihm nicht nur finanziell unter die Arme greift, sondern auch in ihrer Dahlemer Villa in der Parkstraße 96 einen

[5]

Kellerraum mit Bechsteinflügel zur freien Verfügung stellt, den er bis 1933 nutzt . Wolpe widmet ihr seine vier, 1920 entstandenen *Adagios für Klavier*, die frühesten Kompositionen, die uns von ihm überliefert sind.

Weiterhin besucht Wolpe zunächst das Theodor-Mommsen-Gymnasium, gerät aber auch hier mehr und mehr in Konflikt mit den autoritären Lehrern dieser humanistischen Bildungsanstalt und verläßt schließlich die Schule vor dem Abitur um die Jahreswende 1919/20. Im Frühjahr 1920 besteht er die Aufnahmeprüfung für ein Kompositionsstudium an der Berliner Staatlichen Hochschule für Musik, das er im Herbst bei Paul Juon aufnimmt. Aber auch beim rückwärtsgewandten Juon darf Wolpe nichts weiter als Fugen zu schreiben, Reglementierungen, die ihn Ostern 1921 das Studium abbrechen lassen. Wolpes später Kommentar: "Many of us grew up in academies with the severe training which taught us logic, though we didn't understand, really, what that was good for, because it was nothing else but staying in one area of thought, and that didn't interest us at all" (Wolpe 1986, 205).

Der Abbruch seines regulären Studiums erfolgt genau zu dem Zeitpunkt, als Wolpe endlich den Lehrer findet, der ihn die Sachen lehrt, die ihn interessieren. Am 18. März 1921 tritt Wolpe

[6]

brieflich mit Ferruccio Busoni in Kontakt und nimmt seitdem als Gasthörer an den Unterrichtsstunden von dessen Meisterklasse für Komposition teil. Wolpe "adored him. He just had no words when he thought about Busoni, about the greatness of Busoni as a pianist. And as a composer he asked Busoni for advice" (Wolpe-Rademacher 1980, 33).

Indes rekrutiert sich Busonis Wirkung in jenen Jahren weniger aus seinem kompositorischen Schaffen und seinem Ruhm als Pianist. Seine lautere, universalistische Persönlichkeit und seine offene künstlerisch-ästhetische und antimilitaristisch-humanistische Haltung lassen ihn, nachdem er 1920 nach Berlin zurückkehrt und die Meisterklasse an der Preußischen Akademie der Künste übernimmt, schnell zu einer Art geistiger Gegen-Institution werden. Seine "bewegende Kraft" habe, so der Kritiker Adolf Weißmann in den 'Musikblättern des Anbruch' (3, 19-20/1921, S.353), eine Bresche in das durch Konventionen und Akademismus erstarrte Musikleben Berlins geschlagen. Und Kurt Weill, einer seiner ersten Schüler, berichtet 1925 rückblickend von der konfliktuösen Situation, in der sich die junge Komponistengeneration

der Nachkriegszeit auf der Suche nach einer Persönlichkeit sieht, die in das in Bewegung Geratene ordnend eingreift: "Nach dem Umsturz in Deutschland waren auch wir jungen Musiker von neuen Idealen erfüllt, von neuen Hoffnungen geschwellt. Aber wir konnten das Neue, das wir ersehnten, nicht gestalten, wir konnten für unseren Inhalt nicht die Form finden. Wir sprengten die Fesseln, aber wir konnten mit der gewonnenen Freiheit nichts anfangen. [...] Dann kam Busoni nach Berlin" (Weill 1975, 20f.).

Und Busoni "kannte keinen Krampf" (ib.). Als Lehrer ist er alles andere als ein akademischer Methodiker, und Wolpe erlebt einen Unterricht, der nicht nur räumlich - er findet zumeist in Busonis Wohnung am Viktoria-Luise-Platz statt - die Enge institutionalisierter (Aus)Bildung sprengt. Die zwanglosen Gesprächsforen dienen selten der Vermittlung kompositionstechnischen Know-hows, es werden neben ästhetischen Gestaltungsfragen Inhalte diskutiert, die weit über das Musikalische hinausgehen (cf. Theurich 1989, 57f.). Auch Busonis kompositorisches Ideal einer "Jungen Klassizität" dürfte Wolpe stark beeindruckt haben. Jedenfalls zeugen einige Kompositionen aus dieser Zeit von einer Zurücknahme des genuin wilden, expressionistischen Gestus Wolpes, etwa die zumeist 1924 entstandenen *Fünf Lieder von Friedrich Hölderlin op.1*, deren viertes - *Der Spaziergang* - er "dem geweihten Andenken" des gerade Verstorbenen widmet, oder das mehrteilige, streng zweistimmige *Andante für Klavier op.3a*, 1924 oder 1925 komponiert und in den 1950er Jahren als *Early Piano Piece* gedruckt, in dem - so der Widmungsträger Hans Heinz Stuckenschmidt (1957, 185) - "die ekstatische Grundhaltung unter dem klassizistisch beruhigten Schein weiter[lebt]".

Unter Busonis Einfluß stehen auch die *Drei Klavierstücke op.5b*, die möglicherweise eine revidierte Fassung der (verschollenen) *Drei Klavierstücke op.5a* darstellen, mit deren öffentlicher Aufführung anlässlich der von Hermann Scherchen angeregten und geleiteten Frankfurter "Kammermusikwoche" im 6.. Konzert am 24. Juni 1923 der Komponist seinen ersten Kritiker-Verriß - es soll nicht der letzte sein - verbuchen kann: "Drei Klavierstücke von Stefan Wolpe (op.5a) sind modernistisch frisierte, dürftige, auch technisch mißratene Machwerke, die wohl den Tiefenpunkt der Musikwoche bezeichnen" Der dies in der 'Zeitschrift für Musik' (90, 15-16/1923, S.315) publiziert, ist kein Geringerer als der junge Theodor W.

[7]

Adorno , der sich anschließend noch verpflichtet fühlt, den Interpreten in Schutz zu nehmen: "Um die Klavierstücke mühte sich vergebens Herr Malata" (ib., cf. auch Adorno 1984, Bd.19, 29f.). Marion Bauer (1940, 234f.) übermittelt, daß Wolpe im Alter von 21 Jahren, also 1923/24 alle Manuskripte zerstört und nach einer Phase starker Depressionen gleichsam von vorne angefangen habe. Falls dem so ist - es sind allerdings zahlreiche Kompositionen aus den früheren Jahren erhalten -, könnte dieser böse Verriß Adornos im Rahmen seiner insgesamt eher freundlichen bis zustimmenden Besprechung von Scherchens Musikwoche nicht wenig dazu beigetragen haben.

Hermann Scherchen ist auch die erste Veröffentlichung einer Komposition Wolpes zu verdanken. Das *Adagio Nr.5 für Klavier* erscheint als faksimilierte Notenbeilage im 21.Heft von Scherchens Halbmonatszeitschrift 'Melos' (I, 21/Dez.1920) und zeigt den 18jährigen Komponisten allein graphisch noch weit entfernt von seiner prägnanten, energischen Notenschrift: "Das Stück war in einem leidenschaftlichen, superlativistischen Stil, wild in den dynamischen Gegensätzen, tonal ganz frei. Ekstatische Musik, im expressionistischen Geist

dieser Zeit" (Stuckenschmidt 1957, 184).

Aber Wolpe sucht nicht nur die Verbindung mit dem 'Melos'-Kreis um Scherchen und Heinz Tiessen, er sucht nach neuen künstlerischen Impulsen, dem experimentellen Durchspielen neuer Wirkungsmöglichkeiten künstlerischer Produktion. So kommt er mit den Berliner Dadaisten in Berührung, freundet sich mit Hans Richter und Kurt Schwitters an und wirkt auch bei einigen dadaistischen Veranstaltungen aktiv mit. 1962 berichtet Wolpe (1986, 209f.), wie er als "music director of this little enterprise of young fanatics who liked to bring wrong things into the right connections" auf acht Grammophonen gleichzeitig acht Musiksorten abspielt, z.T. dasselbe Stück mit unterschiedlicher Geschwindigkeit, die er mit seinen "lovely record players" stufenlos regulieren kann. Währenddessen rezitiert ein Mädchen, einen tropfenden Wasserschlauch in der Hand, ein Shakespeare-Sonett –: ein radikales "panorama of activities", das ihn in besonderer Weise fasziniert.

Im gleichen Bericht skizziert Wolpe ein anschauliches Bild der unterschiedlichen Beweggründe, die die Künstler um 1919/20 der Dada-Bewegung zuführen: "Some people were terribly disgusted und disappointed with the trends of the times. There was a big war, 1914 to 1918. We all starved terribly. The slogans didn't make sense to us. People were in a state of despair about their whole insufficiency, their whole inefficiency of cultural values, that cultural values cannot take care of themselves as cannons can take care of the fate of man. And many people in despair about the helplessness of culture became Dadaists as a form of revolt. They said, if nothing makes sense but murdering and cutting people to pieces, then art, and poetry, and philosophy doesn't make sense either" (ib., 206).

Neben dem dadaistischen "concept of simultaneities", das seine eigene Grammophon-Performance durchführt, beeinflusst ein weiteres Moment dadaistischer 'Anti-Kunst' sein musikalisches Schaffen bis in die späten Jahre. Noch die *Enactments for Three Pianos* (1953) sind, so betont Wolpe, von "one of the early Dada obsessions", dem "concept of unforeseeability" geprägt, deren radikalste Form, die solitäre Schocksituation, Wolpe anlässlich eines Vortragsabends von Kurt Schwitters miterlebt: Schwitters "recited one of his sound poems, and he had twenty white mice in a glass on this table. It was a hall in Jena University. There must have been three thousand people there. After he finished, he opened the glass und forty mice went just all over the counter. I never heard such a deformation of fear und shrieks. It is an act of, not provocation, it's an act of dealing with a non-exceedable extreme. *Here* you create a non-exceedable extreme, a *shock* situation. Of course, he is right. A shock situation cannot be repeated, because next time they just don't *go* there! It is like the moment that a baby is born. That's such an original situation of fear, of fright. So that's what I wanted. I wanted to have this kind of extreme moment of truth" (ib., 215).

Einen bereits 1929 vielleicht verspäteten Nachklang dieser Aufbruchphase und des nachhaltigen Eindrucks, den Schwitters' Rezitationen Anfang der 1920er Jahre beim Komponisten hinterlassen, bietet Wolpes kongeniale Vertonung der Schwitters-Dichtung *An Anna Blume op.5/III*, diesem wohl schönsten und bedeutendsten Liebesgedicht der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts (cf. Phleps 1993).

In gleicher Weise nachhaltig beeindruckt ist Wolpe vom Weimarer Bauhaus, dem Ort, wo - so Wolpe - moderne Kunst nicht nur gelehrt, sondern auch ausprobiert wird. Das im Frühjahr 1919

von Walter Gropius mit Unterstützung der USPD-Regierung in Thüringen gegründete 'Staatliche Bauhaus' will freilich in den Anfangsjahren mehr sein als eine Experimentierstätte radikalen Gestaltens. Im Vordergrund stehen eine sozialistische Gesellschaftsbezogenheit - bereits die erste Publikation des Unterrichtsprogramms zielt auf der Titelseite programmatisch Lionel Feiningers "Kathedrale des Sozialismus" - und der Anspruch kollektiver Selbstverwirklichung. Diese am Bauhaus herrschende idealistisch-utopische Atmosphäre muß für Wolpe eine Offenbarung gewesen sein: "We all traveled to Weimar like pilgrims to Jerusalem or Mecca" (ib., 206).

Sein Bruder Willi und der zwei Jahre ältere Freund Max Bronstein, ein weiterer Protegé von Else Schlomann (er ändert seinen Namen nach der Emigration nach Palästina in Mordechai Ardon) studieren in Weimar. Und Wolpe schaut durchaus nicht nur zu unverbindlichen Besuchen vorbei. Er nimmt am grundlegenden Vorkurs des Wieners Johannes Itten teil, dessen pädagogisches Können und Tolstoismus ihn zunächst angezogen haben mögen, zumal Wolpe selbst während seiner Gymnasialzeit von Tolstois pazifistischen Schriften fasziniert gewesen ist und sich - wie sein Klassenkamerad Leopold Last - einem Tolstoi-Bund angeschlossen hat (cf. Last 1979). Allerdings scheint Ittens weltfremde, gleichsam entrückte Haltung ihn nicht weiter

[8]

beeindruckt zu haben, denn er erwähnt ihn an keiner Stelle .

Stärker beeindrucken und beeinflussen ihn und sein weiteres Leben indes zwei Schülerinnen Ittens, die ihren charismatischen Lehrer von Wien nach Weimar begleitet haben. Die eine, Ola Okuniewska, heiratet Wolpe 1927, zur anderen, Friedl Dicker, fühlt er sich über Jahre hinweg mehr als hingezogen (cf. Ardon 1979, 4). Zahlreiche Widmungen, etwa die an den "verklärtesten aller Menschen" seines 1920 in 'Melos' erschienenen *Adagios Nr.5*, geben Zeugnis ab von Wolpes Liebe zur vier Jahre älteren Frau, die ihn - folgt man Stuckenschmidts Bericht (1979a, 61f.; cf. auch 1978/79, 8) - wohl auch zu gesteigerter Produktivität veranlaßt: "In einer Ecke saß einsam Stefan Wolpe und schrieb wieder eines seiner ekstatischen Klavierstücke für die vielbegabte Bauhaus-Studentin Friedl Dicker, die von den Züricher Dadaisten beeinflusst war und dem Itten-Kreis nahestand". Die Verbindung reißt auch in den nächsten Jahren nicht ab, denn Friedl Dicker, die von 1923-26 zusammen mit Franz Singer die 'Werkstätten Bildender Kunst' in Berlin-Friedenau leitet, erstellt für Wolpes 1927-29 komponierte Kammeroper *Schöne Geschichten op.5b*, dieser "Dramatisierung von Witzen" in sieben Szenen (Skulsky 1951, 6), die

[9]

szenischen Entwürfe .

In Weimar wiederum animiert Paul Klee den jungen Komponisten zum Malen, akzeptiert wohl auch einige der Bilder, die Wolpe ihm vorlegt. Die Bilder sind leider verloren, da er sie 1933 in seinem Atelier bei Else Schlomann zurücklassen muß. In den Kursen von Klee gewinnt Wolpe ein neues, aufgeschlossenes Verhältnis zur formalen Gestaltung: "We did learn then (and I think Klee taught us these things) to bring anything in relationship to anything. [...] We had to combine things - a spiral at the bottom, with an artificial eye, with a shoelace - and we had to use these things independent upon their *subjective* meaning. We had to use them as formal elements, and as formal elements they became neutralized, so a dead bird existed only in its formal textural relationship. And we learned a certain callousness in relation to the objects, because we observed them only formally, and not empathetically, without any empathy. That was a

tremendous experience" (Wolpe 1986, 204f.).

Man ist allerdings geneigt, die hier beschriebene "ungeheure Erfahrung", die in der Tat dem eigenen kompositorischen Schaffen Wolpes wesentliche Impulse gibt, eher dem Einfluß von László Moholy-Nagy zuzuschreiben, der im Frühjahr 1923 Ittens Vorkurs übernimmt und am Bauhaus den Trend zum Konstruktivistischen verstärkt. Wolpes abstrakt-konstruktivistischer *Charleston für Klavier*, den er 1929 beziehungsreich Moholy-Nagy widmet, mag diese Konjektur unterstützen, ebenso die 1925 komponierte *1. Sonate für Klavier*, die heute als *Stehende Musik* einen gewissen Bekanntheitsgrad erlangt hat und zu der er gemeinsam mit Hansjörg Dammert und Hans Heinz Stuckenschmidt "die Vision einer neuen Art von Klaviermusik" (Stuckenschmidt 1979a, 94) formuliert hat.

Über eben jenen Hans Heinz Stuckenschmidt, den er über den gemeinsamen Bekannten Scherchen während der Bauhaus-Woche vom 15.-19. August 1923 in Weimar - auch Busoni reist mit seiner Meisterklasse an (cf. Vogel 1977, 179) - kennenlernt (cf. Stuckenschmidt 1979a,

[10]

61) , stößt Wolpe Ende des Jahres zur Berliner Novembergruppe, in deren Musik-Sektion er bis 1930 eine aktive Rolle spielt. Die am 3. Dezember 1918 als "Vereinigung der radikalen Künstler" gegründete Novembergruppe hat in Berlin für die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst bis in die 1930er Jahre hinein zentrale Bedeutung. Der Name ist zunächst Programm: "Unserer jahrelangen Kampfansage ist endlich der Kampf gefolgt. Die politische Umwälzung hat für uns entschieden. Maler, Bildhauer, Architekten des neuen Geistes, die Revolution fordert unsere Sammlung!" (Richtlinien vom 13.12.1919, zit. n. Kliemann 1969, 57). Doch schon bald polemisieren elf oppositionelle Mitglieder in einem "Offenen Brief an die Novembergruppe", veröffentlicht in Wieland Herzfeldes Zeitschrift 'Der Gegner' im Herbst 1921 und unterzeichnet u.a. von Thomas Ring, dem späteren Freund und bevorzugten Textautor Wolpes, gegen die Entpolitisierung der Gruppe. Das "Bekenntnis zur Revolution" sei inzwischen nicht einmal mehr ein "Lippenbekenntnis", überhaupt suchten allein eine Reihe von Mitgliedern durch die Gründung einer Akademie und Erlangung von Professorentiteln "sich in die bessere Klasse der Bourgeoiskünstler zu erheben" (zit. n. ib., 61ff.). Die Antwort der Leitung bestätigt im Kern die Kritik. Man habe zwar versucht, "die Gruppe auch zu politisch revolutionärer Arbeit zu verwenden", aber letztlich habe die Novembergruppe "lediglich radikal künstlerische Ziele zu verfolgen", "radikal politische Ziele" indes seien "Sache eines jeden einzelnen" (zit. n. ib., 64).

Die revolutionäre Aufbruchsstimmung hat länger schon einer geschickten Öffentlichkeitsarbeit Platz gemacht, als die Generalversammlung der Novembergruppe im Januar 1922 beschließt, auch "Schriftsteller und Tonkünstler" als Mitglieder aufzunehmen, sofern sie "auf dem Boden radikaler Kunstanschauung stehen" (zit. n. ib., 74). Seit dieser Zeit zählen die Musikabende der Novembergruppe zu einem festen und hochrangigen Bestandteil der Gruppenaktivitäten. Die Konzerte, von einer undogmatischen Offenheit gegenüber allen Strömungen avantgardistischer Musik beseelt, finden strategisch günstig in kleinen Sälen statt, sodaß die Presse sich regelmäßig gezwungen sieht, einen sehr guten Besuch zu attestieren. Ihr organisatorischer Leiter ist zunächst Max Butting, der zusammen mit Heinz Tiessen zu den ersten komponierenden Mitgliedern zählt. Wenig später stoßen die Busoni-Schüler Kurt Weill, Wladimir Vogel und Philipp Jarnach, die Schreker-Schüler Jascha Horenstein und Felix Petyrek, der Schönberg-Schüler Hanns Eisler, der damals noch komponierende und klavierspielende Hans Heinz

Stuckenschmidt und Stefan Wolpe hinzu.

Wolpe, der zu seinen engeren Bekannten vor allem bildende Künstler zählt, dürfte hochofrend gewesen sein, daß selbst die Musikveranstaltungen der Novembergruppe im Gegensatz zum 'Melos'-Kreis oder zur 'Gesellschaft für Neue Musik' (IGNM), wo zumeist die Fachleute unter sich sind, von einem Publikum besucht werden, "bei dem bildende Kunst, Literatur und Architektur die Mehrheit gegenüber der Musik" bilden (Stuckenschmidt, zit. n. Kliemann 1969, 76). Und Wolpe scheint seit seiner Aufnahme Ende 1923 zum 'harten Kern' der Musik-Sektion zu gehören: "Wo immer um neue musikalische Ideen gerungen, gestritten und geplant wurde, sah man den großen, schlanken Jüngling mit dem kurz geschorenen Schädel, den brennenden Augen" (Stuckenschmidt 1957, 184). Heinz Tiessen, der mit Wolpe im gleichen "modernen Friedenauer Hausblock der Wiesbadener Straße dicht beim Südwestkorso" wohnt, "schätzte und förderte ihn sehr" (Stuckenschmidt 1979b, 10f.), und so gelangen bereits am 22. Januar 1924 anlässlich des 6. Musikabends der Novembergruppe im Berliner Voxsaal, Potsdamer Straße 4, neben Kurt Weills *Streichquartett op.8* und Philipp Jarnachs *Gesängen op.15* als Eröffnungstück auch Wolpes (verschollene) *Studien für Klavier op.16* zur Aufführung. Wie der Programmzettel (Faksimile in: Kliemann 1969, 40) annonciert, eine "Uraufführung aus dem Manuskript, gespielt v. Komponisten". Der Rezensent des 'Berliner Börsen-Couriers' (Nr.41 vom 25.1.1924) merkt lakonisch an: "Ein guter Klavierspieler ist Herr Wolpe auch nicht". Worüber sich streiten ließe. Stuckenschmidt (1979a, 88) jedenfalls hat Wolpe als "phänomenalen Klavierspieler" in Erinnerung, der "mit seinem explosiven Ausdruck die späten Sonaten von Skrjabin ebenso wie die von uns beiden bewunderten Klavierwerke von Béla

[11]

Bartók (beseelte), namentlich die Suite op.14 und die Sonate" .

Der ekstatische Ton Skrjabins wie der melodische Minimalismus und die rhythmischen Ostinati Bartóks bleiben denn auch nicht ohne Einfluß auf das frühe Schaffen Wolpes, etwa das bartókesk rhythmisch-unsymmetrische, bitonale *Duo für zwei Violinen op.2* von 1924. Eine nachweislich einschneidende und richtungsweisende Wirkung übt aber Alban Bergs Oper *Wozzeck* auf den Komponisten aus. Kurz vor der Uraufführung am 14. Dezember 1925 in der Berliner Staatsoper besorgt sich Wolpe den Klavierauszug und sitzt gemeinsam mit dem Freund Stuckenschmidt "eine Woche lang [...] ganze Tage und halbe Nächte vor dem Flügel", bis sie "das ganze Werk auswendig" kennen. Beide sind, so berichtet Stuckenschmidt (1979a, 88), "wie

[12]

betäubt von der Größe des Eindrucks" . Ein Eindruck, den der Besuch von Generalprobe und Premiere bestätigt und der ein bleibender ist: Nicht nur die Klangwelt von *An Anna Blume op.5/III* (1929) steht Bergs *Wozzeck* nahe, am nächsten interessanterweise den Szenen, die die rohe Geschlechtlichkeit zwischen Marie und Tambourmajor zum Thema haben, auch einige Nummern der *Schönen Geschichten op.5b* atmen eine Menge *Wozzeck*-Luft, kultivieren jedoch zugleich, wie Adorno einst formulierte, "die Apologie der suspekten Dinge", will heißen: sind für ein achtköpfiges kleines Jazz-Ensemble, die damalige Standardbesetzung, geschrieben, dem freilich ein avanciertes, vollchromatisches musikalisches Material anvertraut ist.

Weitaus traditioneller gehalten ist die Musik des ein halbes Jahr zuvor, am 27. April 1927 im Berliner Meister-Saal, Köthener Straße 38, stattfindenden Konzertes. Zur Aufführung kommen ausschließlich Kompositionen Wolpes: seine *Bearbeitungen ostjüdischer Volkslieder op.14*,

gesungen von Rahel Ermolnikoff und am Klavier begleitet vom Komponisten, und zwei *Sonaten für Violine* bzw. *Cello und Klavier op.20* und *op.21*, interpretiert von Arved Kurtz (Violine), Armin Liebermann (Cello) und Antin Rudnycky (Klavier). Leider ist außer des Programmzettels von diesem für Wolpe wohl bedeutenden Konzert so gut wie nichts überliefert: Die Kritik scheint nicht reagiert zu haben, die beiden Sonaten sind verschollen und von den dreizehn Volksliedbearbeitungen allein sieben erhalten. Da auf dem Programmzettel kein Veranstalter verantwortlich zeichnet und ein Kontakt Wolpes zu jüdischen Organisationen, die als Veranstalter durchaus infrage kämen, zu dieser Zeit sehr unwahrscheinlich ist, liegt es durchaus im Bereich des Möglichen, daß Wolpe dieses Konzert selbst initiiert hat.

Was Wolpe ansonsten in diesen Jahren Mitte der 1920er Jahre treibt und was ihn treibt, ist nicht

[13] bekannt. Weiterhin aber erschreckt er "in den Konzerten der Novembergruppe die Hörer durch die zyklische Kraft seines Klavierspiels, das er in den Dienst eigener und anderer Werke stellte" (Stuckenschmidt 1957, 184). Am stärksten in Anspruch genommen von dieser "zyklischen Kraft" ist freilich der Bechsteinflügel im Schломann-Atelier, von dem Irma Wolpe-Rademacher, die zweite Ehefrau Wolpes und seit 1923 mit ihm bekannt, berichtet, daß zahlreiche gerissene Saiten herausgeschaut haben: "He had an infallible way of making strings snap" (Wolpe-Rademacher 1980, 28). In den Dienst, um Stuckenschmidts Ausdruck zu gebrauchen, von Werken anderer Komponisten stellt Wolpe seine pianistischen Fähigkeiten nachweislich am 2. Mai 1927, als er am 19. Musikabend der Novembergruppe im Voxsaal Stuckenschmidts *1. Sonate für Klavier* spielt, ein etwas vordergründiges Werk, das mit dem Fallenlassen des Klavierdeckels "aus mäßiger Höhe" endet. Ohne Effekthascherei, aber ungleich effektvoller ist Wolpes *1. Sonate für Klavier*, gespielt von Else C. Kraus.

Der einzig erhaltene 1. Satz dieser sogenannten *Stehenden Musik*, ein exzeptionelles Prestissimo-Stück von dreieinhalb Minuten Dauer, versucht - so der wohl von den Komponisten, als dritter der Schönberg-Schüler Hansjörg Dammert, kollektiv verfaßte Programmzettel zur Uraufführung (Faksimile in: Peters/Vogt 1988, 50). - "den Begriff der Zeit bis an die Grenze des Möglichen zu analysieren". Ausgehend von einem unablässig repetierten, allein diastematisch sich verschiebenden oder in Ausschnitte spaltenden Zentralklang 'lebt' diese stationäre Musik vor allem von extremen Dynamik- und Registerwechseln und einer unerbittlichen, vertrackt-

[14] aggressiven Rhythmik. Stuckenschmidt (1979a, 96) spricht später von einem Presseskandal, der auf die gut besuchte Veranstaltung - anwesend sind unter anderem Artur Schnabel, Hanns Eisler und der Kritikerpapst Adolf Weißmann - gefolgt sei. Aber die Kritik scheint, soweit sich nachweisen läßt, von den "bruitistischen Klavierversuchen" (Stuckenschmidt, zit. n. Kliemann

[15] 1969, 76) der drei Komponisten keine Notiz genommen zu haben.

Mit Stuckenschmidt, der wegen Geldmangels eine Zeitlang in Wolpes Wohnung unterkommt:

[16] "Stefan shared everything with Stuckenschmidt" (Wolpe-Rademacher 1980, 22), entwickelt sich in der Folgezeit eine kontinuierliche Zusammenarbeit. An den Wochenenden "machten (sie) die drolligsten literarischen Experimente, schrieben verrückte Texte gespickt mit hochtrabenden, meist selbstgebastelten Fremdwörtern, komponierten Schlager mit atonaler Harmonik und

zwölf-tönigen Melodien, entworfen neue ästhetische Weltanschauungen und dergleichen mehr" (Stuckenschmidt 1979a, 99), kurz und gut: sie vertreiben sich die Zeit mit allerlei gutgemeintem Un-Sinn, von dem leider nichts auf uns gekommen ist.

Von zwei weiteren Konzerten gilt es noch zu berichten. Am 16. Februar 1929 werden in der Nachtvorstellung der Novembergruppe im Gloria Palast, Kurfürstendamm, neben Kurzfilmen, Tänzen nach Musik von Eric Satie und George Antheil, Funkreportagen und Negro Spirituals drei Werke Wolpes aufgeführt: ein *Langsamer Charleston* für Klavier und zwei *Blues* für Saxophon und Klavier, von denen der eine, wie der Programmzettel anmerkt (Faksimile in: Herbers 1992, 30), seiner Kammeroper *Zeus und Elida* entlehnt ist. Hat dieses Konzert einen modernen, zeitgemäßen Charakter durch die extensive Einbeziehung der neuen Medien und einer Musik, die sich - wie die Wolpes - auf die aktuelle, jazzige Unterhaltungsmusik bezieht und sich an ihr reibt, so verfolgt das andere eine weitaus 'seriösere' Linie. Es findet am 24.

[17]

Januar 1930 unter dem Titel 'Zehn Jahre Novembergruppe' im Berliner Meistersaal statt, wird aber auch vom Berliner Rundfunk ausgestrahlt und bietet einen Überblick älterer und neuer Kompositionen der Gruppenmitglieder Butting, Eisler, Jarnach, Tiessen, Vogel, Weill und Wolpe, der mit den *Hölderlin-Liedern op.1* und zwei "Revolutionsmärschen für zwei Klaviere" (möglicherweise Bearbeitungen der später unter dem Titel *Cinq Marches caractéristiques pour le Piano op.10* in der Pariser 'Editions Pro Musica' publizierten

[18]

Klaviermärsche) beteiligt ist. Dieses vielbeachtete Konzert "wurde von allen größeren Berliner Zeitungen nicht nur registriert, sondern mit wohlwollenden Beiträgen bedacht (der heutigen Forschung scheint das Konzert jedoch entgangen zu sein)" (Klemm 1989, 45). Nur Wolpe kommt - wieder einmal - äußerst schlecht weg, seine Musik gehe, so der Rezensent des 'Berliner Börsen-Couriers' vom 30.1.1930, "zwischen Eigenwilligkeit und Dilettantismus einen tollen Zickzackgang".

Fassen wir unseren kleinen Überblick über die ersten 27 Jahre Stefan Wolpes zusammen, so bleibt festzuhalten, daß über seine gewissermaßen elementaren Lebensumstände kaum etwas in Erfahrung zu bringen ist. Nicht zu klären ist, inwieweit er von Else Schломann neben der

[19]

Bereitstellung eines Arbeitsraumes finanziell unterstützt wird und ob er diesen Raum auch als Unterrichtsraum nutzt. Gibt er überhaupt, wie er in seinem Lebenslauf schreibt, in den 1920er Jahren Klavier- oder Kompositionsunterricht? "It took me another fifteen years to teach young people", berichtet Wolpe (1986, 207) jedenfalls in seiner Vorlesung aus dem Jahr 1962, was heißen würde, daß er erst im palästinensischen Exil zu unterrichten beginnt.

Recht deutlich zu lokalisieren sind hingegen die vielfältigen künstlerischen Einflüsse, die Wolpe zumal in den Jahren um 1920 mit fast ungestüher Energie aufzusaugen scheint. Und hinsichtlich der Wirkung seines kompositorischen Schaffens im Berliner Musikleben - wir wissen von ganzen fünf Aufführungen bis 1930 - muß wohl der nüchternen Aussage Wladimir Vogels (1981) zugestimmt werden: "Wolpe war damals ein Außenseiter, der keiner damals richtunggebenden Schule angehörte und in der Ernstesten Musik offiziell nicht viel Anerkennung fand". Und Hans Heinz Stuckenschmidt (1928, 101) formuliert in seinem Artikel über *Musik*

und Musiker in der Novembergruppe - aus der Zeit heraus und dem Freund zugetan - redlich bemüht, Wolpe sei "eine Sondererscheinung", "von Ekstase zu Ekstase, von Extrem zu Extrem sich stürzend, leidenschaftlich die Materie und Ideologie seiner Musik durchgrübelnd", und habe "in zahlreichen Werken aller Art ein mehr als ungewöhnliches Talent bewiesen, das der Reife harrt". Allerdings geht diese "Sondererscheinung" in den nächsten Jahren einen anderen Weg, als ihn Stuckenschmidt mit seinen kathartisch mahnenden Sätzen wohl im Auge hat.

1.2. 1929 bis 1933

... der ich mich nach der Zukunft reck'

Fünf Jahre nach seiner Vertreibung aus Nazi-Deutschland und kurz vor der Abreise in die USA schreibt Wolpe in Palästina zur Begründung seines Weggangs einen bitterbösen Brief an die Kollegen des Jerusalemer Konservatoriums, das "Unterwerfung" fordere, "ohne dass es eine Idee besäße, für die es lohnen würde, jedes Kreuz der Duldung und Anstrengung auf sich zu nehmen oder das Leben zu gefährden" (Wolpe 1938, 6). Die "Idee", von der Wolpe hier spricht und an deren Verwirklichung er lebenslang arbeitet, ist die Utopie einer gesellschaftlichen Lebenspraxis, die "die ungeheuren Wechselbeziehungen [...] zwischen den gesellschaftlichen Energien, Ansprüchen, ihren geschichtlichen Situationen und dem schöpferischen Einzelwesen als ihrem Beauftragten in der Zeit, als ihrem deutenden, formenden Katalysator" (ib., 3) nicht individualistisch verbrämt, sondern die Entfremdung des Einzelnen, zumal des Künstlers, in kollektiven Prozessen produktiv aufzuheben sucht. Wenn Wolpe daher den institutionell verkrusteten Strukturen des Jerusalemer Konservatoriums "die Entsetzung der Persönlichkeit, ihre Auslöschung und ihre Subordination" (ib., 6) anlastet, so geschieht das auf der Folie dieser Utopie eines Kollektivs: "Wenn im Verband eines die Einzelpersonlichkeit neutralisierenden Kollektivs dieses Kollektiv mit den Mitteln seiner gesteigerten propagandistischen Kraft die Einzelpersonlichkeit nicht wieder vollauf propagiert, so weiss ich wahrhaftig nicht, wozu ein Mensch in ein Kollektiv geht, welches ihm jede Bewegungsfreiheit nehmen möchte, nicht zuletzt die potentielle und gesinnungsmässige Intoleranz nehmen möchte, die Stärke und persönliche Aggressivität der Publizität, der Selbstbekennung und des Selbsteinsatzes!!" (ib., 4f.)

[20]

Sind Anfang der 1920er Jahre die Versuche einer kollektiven Kunstpraxis, an denen Wolpe aktiv beteiligt ist und häufig über das rein Musikalische hinausweisen: Dada, Bauhaus und Novembergruppe nicht zuletzt aufgrund des weitgehenden Verzichts auf die konkrete Auseinandersetzung mit den gesellschaftspolitischen Verhältnissen gescheitert, so bekommt ab 1929, in einer Zeit der verschärften Klassenauseinandersetzungen und des alarmierenden Aufstiegs des Nationalsozialismus, Wolpes Utopie eines Kollektivs eine radikal politische Dimension: "Ich habe als Propagandist der Kultur-Front der Arbeiterpartei gearbeitet, bin mit 25 Jahren als ein Scherchenpropagandist, von Stuckenschmidt in allen deutschen Revuen glänzend kritizierter Radikalist, mit Verträgen von Schott in der Tasche, überall aufgeführter Musiker von der Arena abgetreten, habe statt Zwölfton-Symphonien kleine Massenlieder in f-dur zu

schreiben gelernt, arbeitete in Kneipen, ging in die Dörfer mit Theatergruppen, Sängern und Chören, lebte wie ein wahrhaft besessener Vagabund und Gläubiger, löschte meinen Namen aus, der Idee und ihrer Verwirklichung meinen Namen opfernd, und umlernend und lernend: während ich verzichtete, gewann ich" (ib., 6).

Eine zweijährige Karenzzeit ist indes nötig, bis sich der "professionelle Maximalist" endgültig aus der "vordersten Front der künstlerischen Avant-Garde Deutschlands" (ib., 1) zurückzieht und nach einem vielschichtigen (Um)Lernprozeß mit seiner Person und kompositorischen Energie in die Kulturarbeit der kommunistischen Bewegung einbindet. 1929 - der Freund Stuckenschmidt konsolidiert seine Position im institutionalisierten Musikleben Berlins als Kritiker an der 'BZ am Mittag' - setzt dieser Prozeß der kompositorischen und politischen Umorientierung ein. Wolpe, von der "Emsigkeit eines inzüchtigen Musikbetriebes" wohl ähnlich angewidert wie Hanns Eisler (1973, 91), begibt sich auf die Suche nach neuen Arbeitsfeldern. Am Theater und in linken Kabarets findet und erprobt er erstmals die Möglichkeit, 'angewandte' Musik zu schreiben.

Über Wolpes Arbeit für das Theater ist wenig bekannt. Von den Bühnenmusiken, die in den verschiedensten Quellen erwähnt werden, sind allein ein *Prolog für Troilus und Cressida* von Walter Mehring und ein Trio für Flöte, Klarinette und Violoncello zu einer Inszenierung von

[\[21\]](#)

Shakespeares *Hamlet* am Berliner Renaissance Theater erhalten . Dieser *Langsame Satz*, vom Cello mit einem solistisch vorgetragenen, zwölftönigen Thema eröffnet und durchgängig vollchromatisch komponiert, ist - darauf lassen die im Autograph notierten Stichworte schließen - als Musik zur zweiten Szene des dritten Aktes gedacht. Allerdings ist unklar, wie dieses komplexe Stück in dieser Schlüsselszene, einem "Spiel im Spiel", in dem Hamlet seinen Onkel des Mordes an seinem Vater überführt, auf der Bühne funktionieren mag, da hier eigentlich keine Musik vorgesehen ist und die Textmenge ihr außerdem kaum eine Chance läßt. Zwei Jahre später wird übrigens diese berühmte Szene, Shakespeare nennt sie *Die Mausefalle*, bei Wolpes Zusammenarbeit mit der 'Truppe 1931' erneut und dann eine für sein Schaffen einschneidende Rolle spielen.

Mit den fortschrittlichen Theaterexperimenten, die zeitgleich etwa an der zweiten Piscator-Bühne unternommen werden, scheint Wolpe nicht in Kontakt gekommen zu sein. Während er zum *Kaufmann von Venedig* eine Bühnenmusik schreibt, erfolgt hier am 6. September 1929 die Premiere von Walter Mehrings Zeitstück *Der Kaufmann von Berlin*, eine sensationell moderne Inszenierung mit der Musik von Hanns Eisler, der dabei erstmals mit Ernst Busch zusammentrifft, und der Ausstattung und den Filmeinblendungen von László Moholy-Nagy, die einen der größten Theaterskandale der Weimarer Republik und in der Folge das Ende der zweiten Piscator-Bühne nach sich zieht (cf. Hoffmann/Siebig 1987, 71 ff.). Eben jenem Moholy-Nagy, mit dem er seit seiner Bauhauszeit bekannt sein dürfte, widmet Wolpe seinen im gleichen Jahr komponierten *Tanz (Charleston) op.7 Nr.3*. In diesem zumeist in rasendem Tempo ablaufenden Klavierstück gehen die avancierten Parameter, die für die kurze Zeitspanne zwischen 1928 und 1930 den Personalstil Wolpes bestimmen, eine seltsame Liaison mit Idiomen populärer, jazziger Tanzmusik ein. Indes scheint es jede Wiederaufnahme dieser Verbindung an den formalen Schnittpunkten dieses fünfteilig konzipierten Klavierstücks allein darauf angelegt

zu haben, in immer neuen gestischen Situationen demontiert zu werden .

Wolpes gleichsam konstruktivistische Demontage eines der führenden Modetänze der Zeit ist symptomatisch für die musikalische Situation des Jahres 1929. Die spätestens Mitte der 1920er Jahre zu verzeichnende Faszination am Jazz ist einhergegangen mit der Phase der relativen Stabilisierung der Weimarer Republik. Aufgrund der us-amerikanischen Kapitalexporte floriert die deutsche Industrie, und die importierte Jazzmusik wird nicht mehr, wie in der Nachkriegszeit, als etwas Wild-Exotisches empfunden, sondern spiegelt als Symbol einer 'neuen Welt' großstädtischen Optimismus und kultiviertes Vergnügen wider. Die enthusiastisch gefeierten Konzerte us-amerikanischer Jazz-Orchester - 1925 gastieren u.a. die Bands von Sam Wooding und Duke Ellington in Berlin - vermitteln die Vision eines american way of life. Als Josephine Baker 1927 mit ihrer 'Charleston Jazzband' nach Berlin kommt, hat die Jazzbegeisterung ihren Höhepunkt erreicht. Ohne den Jazz sei, so stellt Stuckenschmidt 1927 in 'Melos' (1927, 74) lapidar fest, "90% der neuen Musik nicht denkbar". Auch Wolpe findet Gefallen an diesem Genre, das sich inzwischen unter der Rubrik sportiv-optimistisch und modisch-elegant einen festen Platz in der Unterhaltungsindustrie gesichert hat. Er schreibt kleine Jazz-Pointen für Klavier und reiht in seiner Zeitoper *Zeus und Elida op.5a* (1928) kaleidoskopisch jazzige Modetänze von Foxtrott, Blues, Boston bis Charleston aneinander. Indes wird hier der Jazz nicht mehr wie in Ernst Kreneks Hintertreppensong *Johnny spielt auf* (1927), dem ersten großen Hit der Zeitoper, als Staffage eingesetzt, sondern ähnlich wie in Brecht/Weills *Mahagonny-Songspiel* (1927) oder *Dreigroschenoper* (1928) zur stilistischen Basis einer über ein aktualistisches Amüsieren hinausweisenden satirischen Gesellschaftskritik.

Mit der im Oktober 1929 vom Börsenkrach in New York ausgelösten Weltwirtschaftskrise erlischt beinahe schlagartig die Faszination am Jazz. Die im Rahmen des Dawes-Planes an Deutschland ausgeschütteten Dollars bleiben aus, Amerika und sein Symbol, der Jazz, verlieren ihre Aura (cf. Dümling 1977, 95ff.). Doch bereits im März 1929 publiziert Kurt Weill (1975, 197) im 'Anbruch' eine *Notiz zum Jazz*, die ein neues Verhältnis der jungen Komponistengeneration zu dieser Zeiterscheinung widerspiegelt: "Wir stehen heute zweifellos am Ende der Epoche, in der man von einem Einfluß des Jazz auf die Kunstmusik sprechen konnte. Die wesentlichen Elemente des Jazz sind von der Kunstmusik aufgearbeitet worden, sie bilden bei denjenigen Komponisten, die sich nicht ostentativ gegen diesen Einfluß gewehrt haben, feste, nicht wegzudenkende Bestandteile der musikalischen Struktur, aber sie treten nicht mehr als Jazz, als Tanzmusik, sondern in übertragener Form in Erscheinung". Und Hanns Eisler, der freilich in seinen späteren Songs und Balladen weiterhin auf jazzmäßiges Material zurückgreift und - etwa in der *Ballade vom Nigger Jim* oder dem *Lied der Baumwollpflücker* - den "aktivierenden Protestcharakter des Jazz" (Dümling 1977, 98) wieder freilegt, konfrontiert im Frühjahr 1929 unter Verzicht auf jazzstilistische Elemente das vielbeschworene "Tempo der Zeit", als dessen Ausdruck der Jazz seit Jahren gilt, in seiner gleichnamigen Chorkantate mit den gesellschaftlichen Verhältnissen der Zeit.

Auch Wolpes Interesse am Jazz erlischt. Einzig einige Kompositionen für das Kabarett sind weiterhin jazzmäßig orientiert. Und das hat seinen Grund: Wolpe schreibt sie für "Teddys and his Band", wie er auf dem Titelblatt seines *Blues für 2 Klaviere 2 Saxophone Trp B Schlgzg* notiert. Gemeint ist das Quintett des Schweizer Saxophonisten/Klarinettenisten Teddy Stauffer, das

Ende 1928 von Bern nach Berlin kommt und auf Arbeitssuche geht. Sie haben Glück, denn das von Erik Ode, Max Kolpe und Rolly Gero gegründete Kabarett 'Anti' will im November 1928 in der Lutherstraße 31 sein erstes Programm herausbringen: "Wir hatten an alles gedacht [...] Nur eines war immer noch nicht klar: wie und in welcher Form wir die musikalische Begleitung unserer revolutionären Nummern organisieren sollten. Da schneiten plötzlich mitten in einer Nachtprobe fünf seltsame verhungerte Gestalten zu uns herein [...] Schaurig schön, wie falsch

[23]

sie blusen. Es durchzuckte uns jedesmal, wenn sie versehentlich einen richtigen Ton trafen" . Ganz so "schaurig", wie Erik Ode (o.J., 91f.) hier ironisierend berichtet, wird es nicht geklungen haben, und auch die Mitteilung, daß zwei von 'Teddies Jazz-Sinfonikern', wie die Band sich seit

[24]

ihrem Nachfolge-Engagement ab November 1929 im Kabarett 'Die Unmöglichen' nennt, "keine Noten lesen konnten" (ib., 92), muß in das Reich der Legende verwiesen werden, denn der von Wolpe komponierte *Blues* stellt an die Spieler technisch und musikalisch keine geringen Ansprüche, vor allem aber *Stimmen aus dem Massengrab*, eine weitere für diese zeittypische kleine Jazz-Besetzung geschriebene Nummer. Indes arbeiten in den professionellen Berliner Jazzbands durchweg erstklassige Instrumentalisten, etwa bei den 'Weintraub Syncopators', die u. a. bei der erwähnten Piscator-Inszenierung *Der Kaufmann von Berlin* Eislers Musik spielen, oder der 'Lewis Ruth Band', die u.a. in Brecht/Weills *Dreigroschenoper* (1928) und Brecht/Eislers Film *Kuhle Wampe* (1931) mitwirken.

Und so werden auch 'Teddy and his Band' ihren Part von *Stimmen aus dem Massengrab*, geprägt von fragmentierten Melodielinien, einer zwischen Tonikalität und atonikaler Vollchromatik changierenden Harmonik und einem durchaus jazzuntypischen, den starren Beat vermeidenden Schlagzeugpart, ohne größere Probleme bewältigt haben. Die als Ensemble-Nummer konzipierte Komposition - es tritt ein Sprechchor hinzu, der das Kästner-Gedicht in einfacher Rhythmisierung vorträgt - ist, wie Wolpe auf dem Autograph notiert, "geschrieben für 'ANTI'" und einer Tagebuchnotiz von 1930 zufolge auch in einem der beiden Programme, die das 'Anti'

[25]

während seines kaum einjährigen Bestehens herausbringt , "realisiert" worden. Es ist zu vermuten, und die Besetzung eines zweiten Pianisten als sechsten Spieler weist drauf hin, daß

[26]

Wolpe hier selbst mitgewirkt hat . Zu vermuten ist auch, daß die im zweiten Band der vorliegenden Arbeit edierten drei *Lieder nach Gedichten von Erich Kästner* und das von 'Anti'-Mitbegründer Max Kolpe getextete Lied *Der Hungerkünstler* ebenfalls hier, womöglich mit Wolpe als Begleiter, ihren Aufführungsort gefunden haben.

Vielleicht aber auch in einem anderen linken Kabarett, für das Wolpe schreibt. Diese Vermutung legt jedenfalls ein weiteres Klavierlied aus dem Jahre 1929 nahe, von dem leider nur das Titelblatt und die Begleitung des Refrain erhalten sind. Die Fritz Lindtberg, der Frau des Piscator-Schauspielers und Regisseurs Leopold Lindtberg (Wolpe wird mit ihm Anfang 1931 bei der roten Revue *Rechts-Links* zusammenarbeiten), gewidmete Komposition trägt den Titel *Kein Dirnenlied* und ist, wie Wolpe notiert, von Peter Hammerschlag getextet. Der Wiener

[27]

Hammerschlag sammelt in dieser Zeit erste Erfahrungen als 'Blitzdichter' in Werner Fincks 'Katakombe', einem im November 1929 eröffneten Kabarett, in dem das Duo Busch-Eisler erste

Erfolge verbuchen kann und u.a. die 'Anti'-Gründer Ode, Kolpe und Gero nach ihrer "grandiosen Pleite" mitarbeiten. Wolpe bemerkt allerdings auf dem Titelblatt von *Kein Dirnenlied*, es stamme "aus der Zeit, wo ich in Bars, Rummelplätzen, Cafes diese Lieder mit ganz unbegabten Frauen gegen 2-4 Mark zum Vortrag brachte. Das Geld ging auf Teilung". Über diese Nebenerwerbstätigkeit Wolpes ist leider nichts bekannt, sie wird aber im Gegensatz zu den von der Berliner Bohème besuchten und gefeierten Kabarettabenden nicht nur musikalisch wenig motivierend gewesen sein.

In der oben erwähnten Tagebuchnotiz von 1930 - sie ist übrigens ein Nachtrag zu einer Auflistung eigener Kompositionen aus dem Jahr 1929 für ein "winterlich gedachtes Konzert", das nicht stattfindet - schreibt Wolpe, daß sich neben und parallel zu seinen Werken für Berliner Kabarett auch "Agitpropmusiken realisiert haben". In der Tat vollzieht er 1929 nicht allein in seiner kompositorischen Arbeit eine Wendung zur politischen Musik, sondern sucht auch nach Jahren der eher losen und z.T. trügerischen Verbindlichkeiten einer, wie Eisler (1973, 91) schreibt: "inzüchtigen" künstlerischen Avantgarde seine Person und sein Leben in die gesellschaftspolitischen Zusammenhänge der kommunistisch orientierten Arbeitermusikbewegung einzubinden. Die inhaltliche Neuorientierung seiner Musik erfolgt im Frühjahr 1929, nachdem die Entwicklung eines eigenen, 'vollchromatischen' Personalstils mit der Vertonung von Kurt Schwitters' *An Anna Blume* im März einen ersten Höhepunkt erreicht hat (cf. Phleps 1993). Als kompositorische Basis wird der Stil zunächst mit dem neuen Textmaterial, etwa Majakowskis *Decret No.2 - An die Armee der Künstler*, konfrontiert, recht bald aber gemäß den Erfordernissen dieser neuen, aussagekräftigen Textebene substantiell verändert.

Wolpe handelt in dieser Zeit freilich nicht als einzelner, zu nennen wären auch Wladimir Vogel und Hanns Eisler, der allerorten zitierte Präzedenzfall eines solchen gesellschaftspolitisch motivierten Übergangs vom Avantgarde-Komponisten zum Musik-Produzenten für die Arbeiterklasse. Während Wolpe die Vertonung von Maja-kowskis *Decret No.2* fertigstellt, antwortet Eisler auf eine Umfrage über die "Gegen-wartsmusik" unter den "verschiedenen Komponisten der jungen Generation" der Wiener Zeitschrift 'Der Tag' (19.5.1929): "Es ist klar, daß 99 Prozent der heutigen bürger-lichen Musik an dem krassen Mangel von Inhalten leidet. Die Mittel wären ja alle da, und sie hätten sich auch großartig entwickelt; man könnte ja heute alles Mögliche, aber da gibt es eine verdammt unangenehme Frage: Was sagen, wo sagen und wie sagen" (Eisler 1973, 101). Zur Klärung dieser Fragen und seiner kompositorischen Möglichkeiten benötigt Wolpe fast zwei Jahre. Erst Ende 1930 kann er in seinem Ta-gebuch "die ersten Sinngebungen Wolpescher Musik" melden und den Umorientie-rungs- und gleichermaßen Lernprozeß für beendet erklären: "Mit der endgültigen Er-ledigung der Geschichten, Zeus, Anna Blume ist wirklich ein Stück jun-gen [?unleserlich] Leidenseins, der Verwirrbarkeit der Sinne, schöpferischen Erfah-rens, des Halb-Tuns, die Musik der oberflächlichen Eingebungen vergangen".

Diese lange Zeitspanne mag erstaunen, zumal Wolpe überaus produktiv ist und inzwischen eine große Zahl an eingreifender Musik - avancierter wie agitproporientierter - komponiert hat. Wenn Wolpe indes Ende 1930 einen Schlußstrich unter sein Schaffen der 1920er Jahre zieht, ist freilich noch etwas anderes angesprochen. Wolpe komponiert jetzt nicht nur für einen neuen Adressaten im Rahmen kommunistischer Kulturarbeit, er lebt gewissermaßen ganzheitlich

dieses neue Eingebundensein und den Kampf um die Utopie eines kommunistischen Kollektivs. [\[28\]](#)

Zusammen mit seinem Bruder Willi und dem Freund Max Bronstein tritt er der KPD bei : "It changed his daily work. His artistry and his interests went underground" (Wolpe-Rademacher 1980, 17). Er besucht Kurse an der Marxistischen Arbeiterschule (MASCH), dem Ende 1926

von der KPD in Berlin gegründeten Zentrum marxistisch-leninistischer Bildungsarbeit [\[29\]](#), und verrichtet Kärnerarbeit für die Partei: Er "went to school and studied and on his bicycle raced through Berlin and put posters wherever the Communist Party wanted him to put them. Spent his time training choruses, workers courses in back rooms of some dirty café in proletarian parts of Berlin" (ib., 18).

Dieser Bericht der rumänischen Pianistin Irma Schoenberg, seiner späteren zweiten Ehefrau, die zu dieser Zeit an der Berliner Jaques-Dalcroze-Schule unterrichtet, mag zutreffen. Zu bedenken ist allerdings, daß sie nach eigener Aussage Wolpe zwar seit 1923 kennt, aber erst ab 1932 näher mit ihm befreundet ist. Ganz so aktivistisch-vorbehaltlos scheint Wolpes Verhältnis zur kommunistischen Bewegung jedenfalls nicht zu sein. Darauf weist ein Brief seines alten Freundes Otto Hahn - der promovierte Wiener Fabrikantensohn verfaßt bereits zu den beiden Zeitopern Wolpes die Libretti, 1929 widmet ihm Wolpe seine Vertonung von Heines *Die schlesischen Weber* - aus dem Jahr 1933 oder 34, in dem er Wolpe mitteilt, daß er "in Karlsbad politisch arbeiten [werde], das heisst unmittelbar praktisch in der Partei". Auf die Exilsituation bezugnehmend, fährt er fort: "Nur Dir zum Abschluss: unsere tiefen Bedenken gegen vieles in der Partei sind nicht etwa geschwunden, aber unsere Kritik darf nicht mehr nur am Rande der Ereignisse geübt werden. 'Mitten drin drüber', Du kennst die Formel!". An dieses 'Mitten drin drüber', diese kritische Distanz Wolpes zur eigenen radikal-politischen Tätigkeit erinnern sich auch andere Mitglieder der 'Truppe 1931', mit der er ab Herbst 1931 zusammenarbeitet. Doch dazu später.

Zum Jahreswechsel 1929/30 läßt seine gerade erfolgte, umfassende Einbindung in die Kulturfront der Arbeiterpartei Wolpe optimistisch in die Zukunft blicken. In sein Tagebuch notiert er mit schwarzer Tinte einen begeisterten freirhythmischen Lobgesang: "Neues Jahr! 1930 / Alles neuen Realität / Erste Greifbarkeit. / Geburt unseres Kindes.-- / Erhöhte Studien. / Verfeinerungen! / doppelte Stapelungen / revolutionärer Energien / endgültige Klarifikationen" und trägt mit dunkelblauem Bleistift nach: "Rot Front!!!". Allerdings nehmen die "erhöhten Studien" etwa an der MASCH oder in der von Max Bronstein ins Leben gerufenen

[\[30\]](#) marxistischen Designer-Gruppe und die "revolutionären Energien", die die musikalische Arbeit mit den verschiedensten von der KPD unterstützten Gruppierungen von Laienmusikern absorbiert, Wolpe derart in Anspruch, daß seine Ehe mit Ola Okuniewska in die Brüche geht. Sie kehrt spätestens 1930 mit der gemeinsamen Tochter Kathi nach Wien zurück (cf. Wolpe-

[\[31\]](#) Rademacher 1980, 23) .

Zumal in die Zusammenarbeit mit verschiedensten Agitproptruppen investiert Wolpe seine "revolutionären Energien". Agitprop, ein Kürzel für Agitation und Propaganda, bildet ab 1925/26 ein zentrales Arbeitsfeld der KPD, und die politisch fest organisierten Agitproptruppen

zählen zu ihren wichtigsten Aufklärungs- und Mobilisierungsmitteln. Nicht zuletzt vom sensationellen Erfolg der Deutschlandtournee des Moskauer Kabarets 'Blaue Bluse' im Herbst 1927 motiviert, entstehen in zahlreichen deutschen Städten, vor allem den industriellen Ballungsgebieten, Agitproptruppen, die meist aus proletarischen Laienspielgruppen hervorgehen und nach dem Vorbild des frappierenden Tempos und der artistischen Leistungen der 'Blauen Bluse' die durch Piscators *Roten Rummel* (1925) geprägte Revue-Form durch die propagandistisch praktikablere Folge von kabarettistischen Einzelnummern - Szenen, Sketchen, Rezitationen, Songs, Kampflieder, Sprechchöre - ersetzen. Im Zeichen der Weltwirtschaftskrise tritt dieses satirische Moment, das etwa in der Schematisierung der politischen Gegner - der Kapitalist wird dargestellt als übergewichtiger schmieriger Typ mit Zigarre und Melone usf. - mehr und mehr zur "Agitproptruppen-Schablone" regrediert, zugunsten eines kampfbetonten Agitpropstils und einem Trend zur großen Form, zum Agitpropstück zurück, das den politischen Konfrontationen differenzierter Rechnung trägt (cf. Otto/Rösler 1981, 122ff.).

Bereits 1929 arbeiten in Deutschland rund 120 Truppen, die der KPD angeschlossen sind, und 62 Truppen des Kommunistischen Jugendverbandes (KJVD), zeitweilig soll sich ihre Zahl auf über 400 belaufen (cf. Hoffmann-Ostwald 1960, 55). Für Berlin veröffentlicht im Februar 1931 die Monatszeitschrift 'Arbeiterbühne und Film' (XVIII, 2/1931, S.21), das Zentralorgan des Arbeiter-Theater-Bundes Deutschlands (ATBD), dem die meisten Truppen angeschlossen sind, eine kurze Statistik: "Vor knapp einem Jahr gab es in Berlin 12 Truppen. – Von diesen 12 sind noch da: 9. Im Laufe des Jahres bildeten sich 23 neue Truppen. – Von diesen 23 sind noch da: 17. Wir haben also jetzt 26 Truppen." Für die Agitpropspieler, die "für die Organisationen des revolutionären Proletariats" agitieren und "die Lehre des Marxismus-Leninismus, Selbstkritik und ideologische Schulung für den Tageskampf" propagieren, ist ihr Spiel nicht künstlerische Bestätigung oder Freizeitbeschäftigung, sondern Lebenspraxis. Nicht nur betreffen die Themen der Agitpropstücke von Lohnabbau, Arbeitslosigkeit, Exmittierung bis zu faschistischer Bedrohung die Spieler selbst, es gibt auch keine Grenze zwischen ihren gewohnten Lebenszusammenhängen und den Orten, wo sie auftreten (cf. Grune 1977, 439f.). Die Agitproptruppenbewegung versteht sich, wie H.[einz] L[uedecke] in der 'AIZ' (X, 7/1931, S.137) schreibt, als mobiles "Sprachrohr der Massen", das auf großen Arbeiterversammlungen, Massenkundgebungen, vor den Stempelstellen, den Betrieben oder in Betriebsversammlungen, auf öffentlichen Plätzen oder in Verkehrsmitteln, Freibädern, bei der Haus- und Hofagitation, kurz: auf allen Schauplätzen proletarischer Lebenszusammenhänge "Kunst als Waffe im Klassenkampf" einsetzt: "Einziges Maßstab der künstlerischen Leistung: ihr Kampfwert!"

Neben einer straff organisierten Disziplin und der unermüdlichen Einsatzbereitschaft dieser "'Udarniks' (Stoßbrigadler) des Klassenkampfes" kennzeichnen die Agitproptruppen vor allem ihre kollektiven Arbeitsformen, das gemeinsame Erarbeiten der Szenen und, nicht selten, der Musik, die kollektive Kritik an der Darstellung und Vermittlung der Inhalte, die ständige politisch-ideologische Schulung der Truppenmitglieder. Als kollektive Agitatoren für die Rote Hilfe (RH), die Internationale Arbeiterhilfe (IAH), den Roten Frontkämpferbund (RFB), die Revolutionäre Gewerkschaftsopposition (RGO), die Interessengemeinschaft für Arbeiterkultur (Ifa), den KJVD, die KPD werben die Truppen für die Arbeiterpresse und fordern zum Beitritt in die Organisationen auf. Die operative Leistung der Agitproptruppen und ihre politische Stellung

innerhalb der kommunistischen Bewegung dokumentieren die Rechenschaftsberichte im publizistischen Organ der Agitproptruppenbewegung, 'Das Rote Sprachrohr'. Auch 'Arbeiterbühne und Film' (XVIII, 1/1931, S.8) bietet eine "Auswertung unserer Agitation und Propaganda": "Im Reichstagswahlkampf 1930 spielten 19 Berliner Truppen in knapp 4 Wochen 650 Spiele [...] Gesamtzahl der Zuschauer: 180000. Davon über die Hälfte sonst nicht erfaßte Massen. 1200 neue Klassenkämpfer wurden für die revolutionären Organisationen geworben. Für nahezu 1000 Mark Massenbroschüren verkauft. 2500 Mark für den Wahlfonds gesammelt. Im Berliner Metallstreik, der 14 Tage dauerte, spielten 20 Truppen 180 Spiele [...] Gesamtzahl der Zuschauer: 90000 [...] Ueber 1000 Mark wurden gesammelt für die RGO-Streikkasse und für Streikhilfswerk der IAH. Geworben wurden 2500 neue Mitglieder für proletarische Organisationen". Spitzenreiter in der Mitgliederwerbung ist die von der IAH finanzierte Tourneetruppe 'Kolonne Links', die "fast täglich an einem anderen Ort" spielt und "seit März [1930] insgesamt 15000 Mitglieder" für ihren 'Arbeitgeber' geworben hat. Eine exakte Auflistung der vor der Reichstagswahl vom 14. September 1930 geworbenen Mitglieder gibt 'Arbeiterbühne und Film' (XVII, 11/1930, S.5) an anderer Stelle:

"Für KPD	300 Mitglieder (durch 11 Truppen)
Für KJVD	120 " (" 7 ")
Für RH	375 " (" 5 ")
Für IAH	280 " (" 5 ")
Für RGO	66 " (" 2 ")

Die Abonnentenwerbung für die Rote Fahne war mangelhaft [...] Die Roten Funker Berlin haben in 2 Tagen 200 'Arbeiter-Bühne und -Film' verkauft [...] Wer machts nach?"

Viele machen es nach, denn - wie eine interne Denkschrift der politischen Abteilung des Polizeipräsidiums Berlin, von der politischen Wirksamkeit und dem Mobilisierungseffekt der Agitproptruppen aufgeschreckt, im Juni 1931 ausführt - "die Agitproptruppen werden von der KPD aus guten Gründen außerordentlich stark gefördert. Es gibt fast keine kommunistische Veranstaltung, bei der nicht irgend eine Agitproptruppe auftritt. Aus Äußerungen prominenter Führer der KPD ist zu entnehmen, daß durch die Agitproptruppen eine erhebliche Zunahme der Versammlungsbesucher und auch eine erhebliche Steigerung der Mitgliederzahl eingetreten ist. Das ist verständlich, wenn man betrachtet in welcher Art und Weise von den Agitproptruppen die 'Agitation und Propaganda' in Form von kurzen Darbietungen, Sketschs, Einaktern u. dergl. getrieben wird. Derartige Aufführungen sind viel mehr als irgendwelche noch so wirkungsvolle Rede geeignet, die Zuhörer von der Richtigkeit kommunistischer Thesen zu überzeugen. Nichts wirkt auf der anderen Seite so aufreizend und verhetzend wie gerade die Aufführungen der Agitproptruppen" (zit. n. Hoffmann/Hoffmann-Ostwald 1973, 306). Um diese - wie es abschließend heißt - "wirksamste und zugleich übelste Agitationsmethode der K.P.D. unmöglich zu machen", verfügt der sozialdemokratische Polizeipräsident von Berlin, Grzesinski, am 2. April 1931 unter Berufung auf die 'Verordnung des Reichspräsidenten zur Bekämpfung politischer Ausschreitungen' vom 28. März 1931 einen Geheimerlaß, der "Versammlungen, in denen Agitproptruppen auftreten", verbietet bzw. "ihr Auftreten verhindert" (zit. n. Grune 1977, 459). Indes haben Notverordnung und Geheimerlaß nicht die beabsichtigte vernichtende Wirkung. Die Agitproptruppen, für die Schikanen, Auftrittsverbote und Verhaftungen von Spielern schon lange an der Tagesordnung sind, da - wie Arthur Pieck, der Bundesvorsitzende

des ATBD, im April 1931 in seinem mehrseitigen Bericht von Truppenverboten resümiert - "der Polizeiknüppel gegen links ununterbrochen in Tätigkeit tritt" ('Arbeiterbühne und Film' XVIII, 4/1931, S.23), tarnen ihre Aufführungen auf verschiedenste Weise, die sie der polizeilichen Kontrolle weitgehend entzieht.

Wolpes Zusammenarbeit mit den Truppen setzt weit vor diesen verstärkten Maßnahmen einer politischen Sterilisierung der Bewegung durch den Staatsapparat ein. Ab 1929 ist er, wie sich nachweisen läßt und Ernst Hermann Meyer (1979, 111) bestätigt, "immer mit einer Agitproptruppe verbunden". Im Gegensatz zu Hanns Eisler, der ab November 1927 in der von Maxim Vallentin gegründeten '1. Agitproptruppe des KJVD', die sich ab 1928 unter dem Namen 'Das Rote Sprachrohr' zu einer der bekanntesten und wichtigsten deutschen Truppen entwickelt, als Komponist und Klavierspieler längere Zeit aktiv mitarbeitet, liegt bei Wolpe indes "der Hauptakzent seiner Arbeit im Komponieren" (ib.). Für Thomas Ring, dessen Texte er 1929 in den *Drei Arbeitsliedern op.9* noch in seinem 'vollchromatischen' Stil komponiert, vertont er im gleichen Jahr Wahltag, sein erstes überliefertes Agitpropplied. Ring leitet zusammen mit seiner Frau Gertrud die 'Roten Senses', eine der wenigen Truppen, die - vom südöstlich von Berlin gelegenen Niederlehne im Kreis Beeskow-Storkow aus - Landagitation betreiben. Über die 'Roten Senses', deren Truppenlied *Bauernlied* Anfang 1930 ebenfalls von Wolpe vertont wird, ist leider nichts in Erfahrung zu bringen. Auf die Aufforderung des 'Roten Sprachrohr' (I, 12/1929, S.24), über ihre Arbeit im Rahmen der von der kommunistischen Organisationen angemahnten, aber vernachlässigten Landagitation zu berichten, haben sie offenbar nicht reagiert. Rings Erinnerungen zufolge hat sich ihr Aktionsradius auch keineswegs auf das flache Land beschränkt: "Da hab' ich dann angefangen mit dem Arbeiter-Theater-Bund, Stücke geschrieben oder Szenen geschrieben. Auch das war natürlich lebendig für heutige Begriffe – also nicht Theater, wie man sich das vorgestellt hat mit Kulissen usw.: So eine Gruppe, etwa acht Leute in Trainingsanzügen, auf einem Lastwagen in einen Fabrikhof 'reingefahren, heruntergeklappt und nun gespielt, ohne Kulissen, ohne irgendwas – d.h. die Gestik, das Spiel ^[33] des Körpers war ausschlaggebend, mußte alles ausdrücken" (zit. n. Pirsich 1987, 40) .

In Berlin komponiert Wolpe zwischen 1929 und 1933 nachweislich für die Agitproptruppen 'Der Rote Wedding', 'Roter Stern' (hier wirken u.a. Manfred Bukofzer und Ernst Hermann Meyer ^[34] ^[35] ^[36] mit), 'Rote Falken' , 'Rote Stürmer' , die von Herbert Kleye betreute 'Junge Garde' und Arthur Piecks 'Rote Blusen', bei denen Gustav von Wangenheim als Autor, Regisseur und Spieler mitarbeitet. Wangenheim, Sohn des Staatsschauspielers Eduard von Winterstein, leitet bereits 1923, im Jahr seines Parteibeitritts, den 'Zentralen Sprechchor der KPD Groß-Berlin'. Anfang der 1930er Jahre ist er als Funktionär im ATBD (künstlerischer Obmann, der unter dem Pseudonym Hans Huß Grundsatzreferate hält) und Internationalen Arbeiter-Theater-Bund ^[37]

(IATB) tätig und übernimmt "Schlepptauarbeit" bei einer "Roten Studentengruppe" der Berliner Hochschule. Die Texte und Lieder sind, wie so oft, verloren, aber er erinnert sich "an den Anfang eines Marschliedes: Rote Studenten heraus, denn wir studieren – / Den Gleichschritt mit der Arbeiterschaft. Von Stefan Wolpe gab's dazu eine großartige Musik mit der Gestaltung des Übergangs vom Aufruf zum wuchtenden Gleichschritt" (Wangenheim 1974, 16). Mit Wangenheim bleibt Wolpe bis zu seiner Emigration durch die gemeinsame Arbeit in der 'Truppe

1931' in engem Kontakt.

Ebenso eng verbunden ist Wolpe mit dem Wiener Schauspieler Franz Bönsch, mit dem er 1930/31 ein- bis zweimal wöchentlich als Duo zumeist im Karl-Liebknecht-Haus, dem Parteihaus der KPD, bei Veranstaltungen kommunistischer Organisationen auftritt (cf. Bönsch 1983, 4). Bönsch, 1929 nach Berlin gekommen und zunächst an der Piscatorbühne beschäftigt, schreibt nebenbei Texte für die Agitproptruppe 'Sturmtrupp Alarm', die 1929 von Max Jensen als Nachfolgetruppe der dem RFB angeschlossenen und gleich diesem verbotenen 'Roten Raketen'

[38]

gegründet worden ist. Obgleich es mit Bönschs Erinnerungsvermögen zur Zeit seines Interviews mit Austin Clarkson nicht mehr zum besten steht, legt sein Hinweis, der 'Sturmtrupp Alarm' habe auch auf Texte "von Heine, Dehmel [?], Weinert" (ib., 3) zurückgegriffen, die Vermutung nahe, daß die Truppe einige von Wolpes *Acht Liedern op.12* trotz der gesangstechnischen und pianistischen Anforderungen in ihr Programm aufnimmt. Für Bönsch selbst gestaltet sich die Zusammenarbeit mit seinem exzentrischen Duopartner nicht leicht und fordert von ihm nicht nur während der Proben im Kellerraum der Schlomanschen Villa, sondern auch auf der Bühne große Flexibilität und spontanes Reagieren: "Sometimes there were big stages, you know, and I stood in the front, and he stood 7 meters behind me! And he was so fanatic in music, and he never listened to what I said [...] and sometimes I had to break up and had to say: 'Paß auf, Stefan, you must a bit listen to me too!' He was no accompanist" (ib., 4). Trotz dieser Abstimmungsprobleme ist das Duo laut Bönsch (ib., 5) erfolgreich, erreicht allerdings nicht annähernd die Popularität des Paares Busch-Eisler.

Auch andernorts agiert Wolpe als Pianist. Eine Tagebucheintragung vom November 1930 berichtet über eine Matinee im Kabarett 'Rote Mühle', wo er einen Stummfilm begleitet. Wolpe übt Kritik am eigenen Spiel: "schlecht gespielt: Gründe: den Film schlecht erkannt / Angst vor der neuen Musik / Furcht vor der Improvisation / Schwierigkeiten jenseits des klavieristischen Orts zu spielen. Nichts zu sehen usw. usw. / plötzliche Furcht vor der spielerischen Virtuosität / Armut der Type, die das Mechanische erfüllt aber nicht den psychischen energetischen Verlauf". Probleme der Improvisation oder Virtuosität sind freilich in den Programmen der Agitproptruppen auf musikalischer Ebene kaum zu erwarten. Noch 1932 scheint Wolpe bei einem solchen Programm neben seiner ständigen Arbeit mit der 'Truppe 1931' als Klavierbegleiter mitzuwirken. Darauf lassen jedenfalls die - vielleicht als Erinnerungstütze - auf einem Notenblatt (die freie Rückseite des 1932 komponierten *Stempelliedes*) in Stichnoten aufnotierten Melodien beliebter Lieder eines Agitprop-Programms schließen: *Arbeitsmann, du lebst in Not* (1928 das Truppenlied der 'Kolonnen Links', cf. Lammel 1959, 44f.), *Dunja, unser Blümelein* (1928 im 1. Programm von Helmut Schinkels Jungpionier-Truppe 'Die Roten Trommler', cf. Lammel 1960, 37f.), *Komsomolzenlied* (1930 im Programm *Alles für die Sowjetmacht* des 'Roten Sprachrohrs', cf. Lammel 1959, 25f.), außerdem - als "weh, weh / Pringsheim" ohne Noten angemerkt - das von Klaus Pringsheim vertonte und in der Arbeitermusikbewegung vor allem als Chorlied geschätzte *Arbeiterlied* aus Ernst Tollers Drama *Die Maschinenstürmer* (1920/21).

Wolpe arbeitet zwar in diesen Jahren mit keiner Agitproptruppe fest und über längere Zeit zusammen, aber er schreibt keine Musik im 'Niemandland'. Seine Kompositionen reagieren prompt auf aktuelle Tagesereignisse - *Wir, die Berliner Metallarbeiter* entsteht im Vorfeld des

Berliner Metallstreiks im Oktober 1930, *Auf dem Weihnachtsmarkt* während der 'Hungerweihnachten' des gleichen Jahres - und haben häufig von vornherein ihren Auftrag und Ort. Auch wenn er die Truppen gleichsam von außen, ohne mit ihnen aktiv verbunden zu sein, mit Spielmaterial versorgt, steht er doch mit dem inneren Zirkel der Agitprop- bzw. ATBD-Funktionäre wie Pieck oder Wangenheim in so engem Kontakt, daß sie ihm die Vertonung der Verbandslieder von ATBD und IATB anvertrauen, Auftragsarbeiten von offizieller Stelle, die zumeist Hanns Eisler, dem von der Parteispitze bevorzugten Komponisten proletarisch-revolutionärer Musik, übertragen werden. Entstehungszeit und -anlaß des *Lied des ATBD*, getextet vom 'Sturmtrupp Alarm'-Leiter Max Jensen - auch er in Bezirksleitung des ATBD tätig -, sind nicht bekannt, wohl aber des *Lied des IATB*, der 1929 in Moskau gegründeten, weltweiten Organisation des proletarischen Theaters, die 1932 - nach seiner Umbenennung in IRTB (Internationaler Revolutionärer Theaterbund, russ. MORT) - über zwei Millionen Mitglieder umfaßt (cf. Hoffmann-Ostwald 1960, 44).

Das *Lied des IATB* entsteht zum 'Ersten Tag des Internationalen Arbeitertheaters' am 15. Februar 1931. Den Text schreibt - und das mag Ernst Hermann Meyers (1979, 111) Erinnerung stützen, Wolpe habe wie einige Jahre zuvor Eisler auch beim 'Roten Sprachrohr' mitgearbeitet - Fritz Gumbel, Mitglied dieser in mehrere Brigaden aufgeteilten Truppe (cf. Kühn 1960, 517). In seinem pathetisch formulierten Grundsatzartikel hebt Siegfried Moos die Bedeutung dieses IATB-Tages im beginnenden "blutigen Feldzug gegen das Proletariat" heraus. Der "kapitalistische Koloß" wanke von Katastrophe zu Katastrophe: "Anarchie. Hungersnot. Arbeitslosigkeit. Massenelend. Und als letzter Ausweg Terror, Faschismus, Krieg, Blut". Am 15. Februar gelte es daher, "die Massen zum Schutze des Vaterlandes aller Werktätigen, der Sowjetunion, zum Kampf gegen die Bourgeoisie, zum Sturz der kapitalistischen Gesellschaftsordnung" aufzurufen. Der Elan dieses "revolutionären Kampf", in dem das Arbeitertheater "in vorderster Front" stehe, wecke "ungeahnte schöpferische Kräfte. Aus den Reihen der Arbeiterschauspieler wachsen Arbeiterschriftsteller, -regisseure, -bühnenmaler, -musiker, -komponisten. Keine Namen. Keine Stars. Ihr Star – das unbekannte Kollektiv. Ihr Chef: das Proletariat. Sie beziehen keine Gagen. Sie haben keine 'Rollen'. Ihre Rolle: Klassenkampf. Ihre Gage: Aufklärung der Massen" ('Arbeiterbühne und Film' XVIII, 2/1931, S.1f.).

Die beiden gut besuchten Berliner Veranstaltungen im Wallner-Theater und in den Pharus-Sälen werden von Durus (d.i. Alfred Kéményi, 'Die Rote Fahne' XIV, 17.2.1931) als "großer Erfolg" und "unvergeßlich", von Siegfried Moos ('Arbeiterbühne und Film' XVIII, 4/1931, S.10) als "Sieg des proletarischen Kollektiv- Gedankens" abgefeiert. Moos vermittelt ein Bild von der auf Massenwirksamkeit abgestellten Regie der Veranstaltungen, deren konformierender Charakter freilich auf uns Heutige, denen das Bild der "dicht geschlossenen" SA-Reihen vor Augen steht, eher er- oder gar abschreckend wirkt: "Im Pharusaal leuchten große Transparente mit Tagesparolen von den Wänden. Um 11 Uhr wird die Kundgebung eröffnet. Nach einem halbstündigen Referat des Gen.[ossen] Ende erfolgt der Einmarsch der Truppen. Zu Kolonnen in Vierer-Reihen formiert, marschieren sie mit ihren Truppenschildern, das IATB-Lied singend, vom Jubel der Zuschauer begrüßt, zur Bühne. Marschieren, singend auf der Bühne. Die Bretter dröhnen. Der Saal dröhnt." Durus merkt allerdings zu den nachfolgenden Darbietungen der einzelnen Truppen, einer Leistungsschau, in der "die Szenen sich etwas abgehackt, Schlag auf

Schlag ablösen", kritisch an, daß bei allem "gesunden, lebendigen und überwältigenden Kampfgeist" den "Schlingen der Konvention und einer leitartikelmäßigen Phraseologie" noch nicht entronnen und so "die Verbindung mit dem Alltagsleben" zu kurz gekommen sei. Man mag sich vorstellen, wie die Sache abgelaufen ist.

Im Bericht von Durus fällt auch in dieser Reihe der Namenlosen erstmalig in der gesamten Arbeiterpresse Wolpes Name: "Die Musik des IATB-Liedes von Wolpe ist das wertvolle Werk eines neuen revolutionären Komponisten". Diesem "wertvollen Werk" scheint indes die Breitenwirkung verwehrt zu sein, denn anlässlich des 'Rheinischen Grenztreffens' englischer, französischer, holländischer und deutscher Agitproptruppen am 12. April 1931, wie immer ein "unvergeßliches Erlebnis" (Heinz Luedecke in 'Arbeiterbühne und Film' XVIII, 5/1931, S.20), erfolgt der "wirkungsvolle Einmarsch" der Truppen "unter den Klängen des zu einem IATB-Lied umgearbeiteten 'Roten Wedding' (Links, links, links, der IATB marschiert)" (ib., 22). Die Notlösung des Umsingens von Eislers bekanntem Kampflied - allein die Anfangszeile ist melodisch- rhythmisch problematisch - ist freilich auf organisatorische Schwierigkeiten in der Verbreitung des Notenmaterials zurückzuführen. Erst im Juni 1931 kommt Wolpes *Lied des IATB* in der Reihe 'Das rote Lied' in den Versand (cf. Ankündigung in ib., II). Bereits der IATB-Tag hat übrigens, wie die ATBD-Funktionärin Margarete Lode (ib., 4/1931, S.16f.) berichtet, landesweit mit Terminproblemen zu kämpfen: "Um den 15. Februar herum ist in vielen Ländern Fasching – und da Fasching ist, gibt es für derartige Zwecke, wie den Kampftag des IATB, keinen freien Saal". Außerdem sei die Vorbereitungszeit zusammengefallen "mit den verschiedensten Streikbewegungen, mit den LLL-Feiern, mit der Vorbereitung zum Erwerbslosentag".

Zu eben diesen LLL-Feiern, den um den 15. Januar stattfindenden Gedenkfeiern zum Tode von Lenin, Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg, bereitet Wolpe im gleichen Jahr mit arbeitslosen Schauspielern der Parteizelle Berlin-Wilmersdorf - darunter Ingeborg Franke (d.i. Inge von

[39]

Wangenheim) und seine Freunde Franz Bönsch und Otto Hahn - eine Agitprop-Revue vor, die auf der Collage authentischer Dokumente aus der Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung basiert (cf. Pfützner 1966, 120), zusammengestellt von Felix Gasbarra, dem ersten Dramaturgen der Piscatorbühne. Regie führt Leopold Lindtberg, der ebenfalls als Schauspieler und Regisseur an der Piscatorbühne begonnen hat und bis zu seiner Emigration in die Schweiz 1933 an verschiedenen großen Berliner Bühnen, unterbrochen durch ein kurzes Intermezzo am Stadttheater Düsseldorf, inszeniert (cf. Lindtberg 1972, 251ff.). Aus der zunächst für die LLL-Feiern terminierten Arbeit mit dem 'Kollektiv Roter Schauspieler' entwickelt sich Wolpes erstes längerfristiges Kollektiv-Projekt, denn die Aufführung der Roten Revue *Links-Rechts!* wird ein unerwartet großer Erfolg und bis in den März hinein fünfzehnmal gespielt (cf. Pfützner 1966, 120).

Wolpe schreibt für die "kleine Dokumentation von etwa 30 Minuten" (Trepte 1990, 14) rund zehn Kompositionen, vorwiegend für Chor (cf. Bönsch, 1983, 7f.), die allesamt leider nicht erhalten sind. Aber Franz Bönsch (ib., 3) wie Inge von Wangenheim erinnern sich an die Zugnummer des Programms, der ein Zitat des ehemaligen sozialdemokratischen Finanzministers Rudolf Hilferding zugrundeliegt. Wolpe "vertonte Herrn Hilferding – denn er war einer von den Gerechten, mit dem großen Zorn im Leibe. So wurde es eine diabolisch entlarvende

Musik" (Wangenheim 1976, 378f.). Eine Musik, die - wie Inge von Wangenheim (1991, 1f.) dem Verfasser anlässlich ihres gemeinsamen Gesprächs anschaulich demonstriert hat - als Mischung zwischen Sprechchor- und melodisch ausgearbeiteten Passagen konzipiert ist: "[singt] 'Der gegenwärtige Kapitalismus ist durch die Herrschaft der Monopole bereits ein organisierter Kapitalismus, in dem sich das sozialistische Prinzip durchgesetzt hat.' Und jetzt kamen die Bässe des Chors: 'Wenn sich' rumms 'die Arbeiterschaft durch die Koalitionspolitik' und jetzt setzte er [Wolpe] so wellenartige, musische Engelmusik ein 'genügend Einfluß im Staate verschafft, dann regelt sie gemeinsam mit den Kapitalisten die Wirtschaft – im Interesse der Allgemeinheit.' [Bässe] '- Gemeinheit!' [Alle] 'Die Wirtschaftsdemokratie ist verwirklicht. Der Sozialismus kommt von selbst – kommt von selbst – kommt von selbst... von selbst... von selbst!' Und jetzt endete das Ganze in einem wilden Hottentottentanz, und der Saal dröhnte natürlich sein Hohngelächter über diese absurde, von uns damals als absurd empfundene Theorie des SPD-Theoretikers Hilferding" (cf. auch Wangenheim 1976, 379). Eine andere Nummer basiert auf dem Text "Die Umwandlung des imperialistischen Krieges in den Bürgerkrieg ist die einzig proletarische Lösung": "Da saß Lindtberg unten im Souffleurkasten und hat unseren Sprechchor dirigiert, als ob wir ein Orchester wären. Mein Gott, was haben wir für Zicken gemacht. Und dann natürlich Sprechchor mit Tanzbewegung. Bei uns hat der Karton gesummt!" (Wangenheim 1991, 7f.).

Das hier geschilderte Verhalten Lindtbergs stellt mehr als nur eine humorvolle anekdotische Anmerkung dar. Es veranschaulicht die 'Mühen der Ebenen', die immensen Probleme bei der konkreten Vermittlung und Umsetzung eingreifender Kunst, mit denen sich die fortschrittlichen Kunstschaffenden bürgerlicher Herkunft, die sich den Organisationen der KPD aus politischen oder auch emotionalen Gründen anschließen, in der Entwicklung einer alternativen proletarischen Klassenkultur konfrontiert sehen. Aber von der Produktivkraft dieser professionellen Inspiratoren gehen die maßgeblichen Impulse einer für kurze Zeit sich etablierenden 'Zweiten Kultur' aus, die sich dem herrschenden bürgerlichen Kunst- und Kulturbetrieb nicht nur widersetzt, sondern ihn zu bekämpfen gewillt ist. So wendet sich auch im April 1931 das 'Kollektiv Roter Schauspieler' nach der Zusammenarbeit mit Gasbarra und Lindtberg erneut an einen erfahrenen Kollegen. Zusammen mit dem rund zehn Jahre älteren Theater- und Politprofi von Wangenheim bildet sich aus dem eher losen, "zufällig zusammengetrommelten" (I. v. Wangenheim, zit. n. Hoffmann 1980, 447) Zusammenschluß erwerbsloser Schauspieler ein verbindlich arbeitendes und kollektiv organisiertes Schauspielensemble, dessen ideologische Bindung an die Partei durch kontinuierliche Schulungs- und Zellenarbeit intensiviert wird. Am 22. Dezember bringt diese, personell leicht

[40]

veränderte 'Truppe 1931', bei der Wolpe bis zu seiner Emigration im März 1933 "bedingungslos" (Wangenheim 1991, 12) mitarbeitet, im Kleinen Theater Unter den Linden ihr erstes Stück, *Die Mausefalle*, heraus. Die publikumswirksame "dialektische Szenenmontage" (Wangenheim 1974, 18) um den 'abgebauten' Angestellten Fleißig, der typisierend den deklassierten, verelendeten Mittelstand repräsentiert - 1931 gibt es in Deutschland über eine halbe Million arbeitslose Angestellte - und sich nach einem differenzierten Entwicklungsprozeß mit dem revolutionären Proletariat solidarisiert, wird "das Theaterereignis des Winters 1931" (Wolf 1957, 77) mit glänzenden Kritiken und einer "Serie von 317 Aufführungen" (Wangenheim 1976, 390; Spira (1991, 78) und Trepte (1990, 15)

sprechen von "etwa 350").

Die Geschichte der 'Truppe 1931', ihre Ziele, Erfahrungen und Stücke sind mit mehreren

[41]

Veröffentlichungen ausgezeichnet recherchiert und dokumentiert. Wenig Beachtung gefunden hat indes Wolpes Rolle innerhalb dieses in den letzten Jahren der Weimarer Republik wohl bedeutendsten proletarisch-revolutionären Theaterkollektivs, in dem - so der kollektive Anspruch - "jeder sich für alles verantwortlich fühlt und selbst bei ungleicher Leistung doch den gleichen materiellen Anteil aus geleisteter Gemeinschaftsarbeit erhält" (Wangenheim 1976, 382). An der egalitären ökonomischen Absicherung der Mitglieder - sie wird anlässlich der Beantragung einer Notkonzession für die Aufführungen der *Mausefalle* am 18.12.1931 auch schriftlich fixiert (cf. Hoffmann 1980, 785) - hält die Truppe bis zu ihrer erzwungenen Auflösung im März 1933 fest. Dazu später mehr. Der auf neue Arbeitsformen und -zusammenhänge zielende Kollektivgedanke, die direkte Beteiligung eines jeden Truppenmitglieds an allen Phasen der Stückproduktion, wird zunächst in einem mehrwöchigen Versuchslauf erprobt, in dem jeder einzelne an kleinen Unterthemen recherchiert, was auf der Bühne zum Oberthema 'Der Angestellte' an Realität wiedergegeben werden soll. Der Übung wird im Rückblick eher ein "pädagogischer Wert" (Wangenheim 1976, 383) beigemessen, und Wangenheim schreibt im Anschluß an diese "Illusion einer geleisteten Kollektiv-Arbeit" (Wangenheim 1974, 21) im Alleingang während seines Sommerengagements an der Freilichtbühne Marburg im Juli/August 1931 *Die Mausefalle*, die dem Sprechchor der "KM" (Kollektivmitglieder) auf die Frage "Wer seid ihr eigentlich?" die programmatischen Sätze zuweist: "Wir sind ein Kollektiv./ Und wollen nichts als Wahrheit./ Sie objektiv hier abzuschildern / In echten, praxisvollen Bildern./ Denkt! / Alles, was wir kollektiv hier machten,/ Die Praxis urteilt,/ Ob wir richtig dachten." (zit.n. ib., 28). Worte sind Schall und Rauch, um der zitatenreichen *Mausefalle* ein weiteres hinzuzufügen. Das von und in der Truppe 1931 propagierte Kollektiv wird von Wangenheim (ib., 21f.) als taktische Maßnahme zur Optimierung der künstlerischen und politischen Arbeit beschrieben, von Franz Bönsch (1983, 2) als bewußter Akt politisch motivierter Legendenbildung kommentiert: "There was a myth going round, organized by us, that for the first time professional actors play Agitprop. And for the first time a collective of people are writing a play - not one wrote [...] it was just to mobilize

[42]

people" (Bönsch 1983, 2).

Ob Wolpes Utopie "eines die Einzelpersönlichkeit neutralisierenden Kollektivs", das "mit den Mitteln seiner gesteigerten propagandistischen Kraft die Einzelpersönlichkeit [...] wieder vollauf propagiert" (Wolpe 1938, 4) in diesen Arbeitszusammenhängen erste Ansätze einer Verwirklichung erfährt, ist zu bezweifeln. Curt Trepte berichtet, daß Wolpe während der dreimonatigen Probenzeit - die exakte Buchführung Inge von Wangenheims (1976, 385) verzeichnet zwischen dem 28. August und 20. Dezember insgesamt 85(!), zumeist ganztägige Proben - konstant anwesend ist, sich aber kaum an den Diskussionen beteiligt: "Er hörte aufmerksam zu, um dann das Erreichte in Musik umzusetzen - meistens wiederum zu allgemeiner Zufriedenheit" (zit. n. Voigt 1988, 76). Ja, Wolpe scheint sich innerhalb dieses Arbeitsprozesses einer Einbindung seiner Person, der "persönlichen Aggressivität der Publizität, der Selbstbekennung und des Selbsteinsatzes" (Wolpe 1938, 4) bewußt zu entziehen: "I remember, his connections even in the group which worked long together was not too near. He

had not much contact [...] With me [Bönsch] he really were a friend, but the connections with the group was more profession [...] He got their songs and had to compose them. And rehearsal, rehearsal, rehearsal..." (Bönsch 1983, 12f.). Auch Inge von Wangenheim (1991, 12) erinnert sich, daß Wolpe zwar "bedingungslos mitgearbeitet", aber "ganz verschlossen gelebt" habe und trotz hartnäckiger Versuche ihrerseits "nichts aus ihm rauszulocken" gewesen sei. Interessanterweise führt sie Wolpes Reserviertheit darauf zurück, daß er sich "als Wiener in der [\[43\]](#) robusten Berliner Gangart ein bißchen als Fremder in unserem Kreis gefühlt" habe .

Wie sehr Wolpe sein eigenes Leben führt und wie wenig die Truppenmitglieder von seinem anderweitigen Schaffen selbst innerhalb der Arbeitermusikbewegung mitbekommen, zeigt auf verblüffende Weise die Arbeit an dem Tanzdrama *Passion eines Menschen*, ein Projekt der [\[44\]](#)

Tanzgruppe Hans Weidt , das nicht nur zeitgleich mit der *Mausefalle*, sondern im gleichen Raum - Hans Weidts Studio, einem Gewerberaum in einem Hinterhof der Kurfürstenstraße - geprobt wird. Franz Bönsch, Steffie Spira wie Inge von Wangenheim, die über Monate jeden Tag der Woche in diesem Raum zusammen mit Wolpe arbeiten, ist die *Passion eines Menschen*, die an den Wochenenden einstudiert und am 15. November 1931, nur etwas mehr als einen Monat vor der *Mausefalle*, im Deutschen Künstlertheater in der Streeseemannstraße uraufgeführt [\[45\]](#)

wird, völlig unbekannt . Das erstaunt umso mehr, als dieses Tanzdrama ein Langzeitprojekt ist, an dem spätestens seit Ende Juni 1931 gearbeitet wird. Bereits für den 4. Juli wird in der 'Roten Fahne' (Nr.139 vom 1.7.1931) anlässlich der Spartakiade-Eröffnungskundgebung im Berliner Sportpalast der Auftritt der Tanzgruppe Hans Weidt mit "Bei den Maschinen (Aus [\[46\]](#)

Passion eines Menschen). Musik: Stefan Wolpe" angekündigt . Es bleibt bei der Ankündigung, denn die Veranstaltungen der 'Internationalen Spartakiade', die den Höhepunkt der 10-Jahr-Feier der RSI (Rote Sportinternationale) bilden sollen und für die Wolpe sein *Rotes Spartakiade-Lied (RSI)* schreibt, werden vom Sozialdemokraten Dr. Weiß, dem Vertreter des Berliner Polizeipräsidenten, auf der rechtlichen Grundlage der 'Verordnung des Reichspräsidenten zur Bekämpfung politischer Ausschreitungen' am 1. Juli 1931 verboten. Vom 5. bis 19. Juli kann zwar trotz Verbots und massiven Polizeieinsatzes ein Großteil des Spartakiade-Programms in veränderter Form durchgeführt werden, aber die groß angekündigte "gewaltige Kundgebung" zur Eröffnung und mit ihr die Voraufführung einer Nummer aus der *Passion* finden nicht statt (cf. Wonneberger 1975, 71ff.).

Es ist nicht zu ermitteln, ob es einen weiteren Probelauf von Ausschnitten aus der *Passion eines Menschen* gegeben hat, dieser optimistischen Tragödie, in der nach der Hinrichtung des zu Unrecht als politischer Mörder verurteilten Arbeiters Klaus "das Gericht zum Proteststurm" wird (cf. Nachrichtenblatt der Tanzgruppe Hans Weidt vom September 1931, zit. n. Weidt 1984, 165). Die Textvorlage - sie muß als verloren gelten, allein einige Liedtexte sind überliefert (cf. ib., 166ff.) - verfaßt Ludwig Renn nach Frans Masereels gleichnamiger Holzschnittfolge, die nach der 1925 im Münchner Kurt Wolff Verlag herausgegebenen und hunderttausendfach verbreiteten Volksausgabe wie kaum ein anderes Werk der bildenden Kunst in der Arbeiterbewegung eine große Wirkung erzielt hat. Renn, der in dem Tanzdrama auch die Rolle des Staatsanwaltes übernimmt, ist bei jeder Probe anwesend, "hauptsächlich, damit der Wolpe

immer da ist" (zit.n. ib., 39). Eine gewisse Kontrollfunktion scheint auch nötig, denn Wolpes Arbeitsbelastung in diesen Monaten ist enorm: Wochentags Proben mit der 'Truppe 1931', an den Wochenenden mit der Tanzgruppe und an den probenfreien Abenden die Komposition der Musik für beide Produktionen. Aber nicht nur Wolpe, der weiß, "daß er für seine Arbeit kein Geld kriegen würde" und "dennoch unermüdlich" (ib.) bei der Sache ist, stößt mit den Proben für die *Passion* an die Grenzen seiner Belastbarkeit. Auch den 45 Mitgliedern der Tanzgruppe wird viel abverlangt. Die Laientänzer, die auch als Sprechchor fungieren und singen müssen, sind nicht nur größtenteils Anfänger, sondern auch aufgrund ihrer Erwerbslosigkeit häufig so mangelhaft ernährt, daß sie die harten Tanzproben physisch nicht durchstehen.

Eine Katastrophe kündigt sich auf der einzigen Bühnenprobe, die aus Geldnot erst am Morgen vor der Premiere abgehalten werden kann: "Das Orchester war vom Arbeiter-Theater-Bund gestellt worden und setzte sich aus Laienmusikern zusammen. Wir hatten bis zur Generalprobe stets nur unser Klavier in der Kurfürstenstraße zur Verfügung gehabt; als wir jetzt zum erstenmal das Orchester zu hören bekamen, erkannten wir die Musik nicht wieder. Es war ein höllisches Konzert voll schriller Dissonanzen, dazu in einer Lautstärke, die alle Bemühungen des Chores, dagegen anzukommen, kläglich scheitern ließ. Wir waren völlig verwirrt. Wir standen hilflos auf der Bühne und wußten weder beim Tanz noch beim Gesang, wo wir einzusetzen hatten" (Weidt 1968, 17). Ob dieses 'Höllkonzert' durch spieltechnische Mängel des Laienorchesters produziert worden ist oder nur für Hans Weidts musikalisch nicht vorgebildete Ohren derart "schrill" geklungen hat, ist kaum zu klären. Das erhaltene Notenmaterial für Klavier und Gesang, zumeist als Vor- oder Zwischenstufe der Kompositionsarbeit zu qualifizieren, gibt keinen Aufschluß über die Orchesterbesetzung, geschweige denn den von Wolpe intendierten Orchesterklang. Überhaupt bleibt unklar, wieviel Musik in der *Passion* gespielt wird. Weidt (1984, 39) spricht von "fünf großen Gesängen und Tänzen", darunter *Es wird die neue Welt geboren*, Wolpes bekannteste und wohl - falls der Begriff in diesem Zusammenhang erlaubt ist: schönste Kampfliedkomposition. Die zehn, zumeist unvollständig erhaltenen Nummern - Instrumentales für den Tanz, Rezitative, Lieder für Solo und Chor vom einstimmigen bis zum jeweils vierstimmig gesetzten Frauen- und Männerchor - lassen auf eine größere Zahl als die von Weidt erinnerte schließen. An die Laientänzer und -sänger stellt diese von Dissonanzen geschärfte, bis zur Atonalität tendierende, auch rhythmisch mitunter komplexe Musik hohe musikalische Anforderungen. Und man darf vermuten, daß die gesteigerten klanglichen Möglichkeiten eines Orchesterapparates - zumal mit einer einzigen Probe am Vormittag vor dem Ernstfall - die Akteure vollends überfordert hat.

Jedenfalls wird in der Premiere, um die Aufführung vor ausverkauftem Haus zu retten, auf zwei Flügeln musiziert. Und trotz weiterer kleiner Pannen zündet das Stück: "It had been tremendously successful" (Wolpe-Rademacher 1980, 22f.; cf. auch Weidt 1968, 17f.; 1984, 40). Allerdings folgt auf den für alle Beteiligten so erfreulichen Abschluß ihrer monatelangen, gemeinsamen Arbeit die Ernüchterung auf dem Fuß. Erwartungsgemäß reagiert die bürgerliche Kritik durchweg ablehnend, ja vernichtend: Die *Passion* sei "unfreiwillig komisch", "einschläfernd monoton", "textlich, choreographisch und szenisch von einer entwaffnenden dilettantischen Naivität und Hilflosigkeit" (J.S. in: 'Der Abend' (Spätausgabe des 'Vorwärts') vom 21.11.1931), ein "Gesinnungsstück", das "sich in Langeweile, in Peinlichkeit ad absurdum" führe (J.Rfr. in: 'Berliner Morgenpost' vom 26.11.1931), kurz, man könne "dieses arme bißchen

Nichts in keiner Weise mit revolutionärer Kunst verwechseln, wie es die gesinnungstüchtigen, beifallrasenden Zuschauer offenbar für ihre Pflicht hielten" (F.Z. in: 'Berliner Tageblatt und Handelszeitung' vom 28.11.1931). Doch auch im eigenen Zentralorgan, der 'Roten Fahne' (Nr.210 vom 18.11.1931) spricht Durus von einer "hinterwäldlerischen Tanzphantasie" des "Szenenvermanschers" Hans Weidt: "Woran scheiterte die Aufführung? Vor allem an einer politisch erschreckend primitiven, an einer weltanschaulich niveaulosen Grundkonzeption. 'Arbeitslose', 'Akkord', 'Feierabend', 'Gefängnishof', 'Gericht', wie sich's der kleine Moritz vorstellt. Die Welt des klassenbewußten Proletariats als 'Passion', als großer Jammer: Sich-Ducken, Aechzen, Stöhnen, verkrüppeltes Einherhumpeln. Eine Jeremiade mit revolutionärer Maskierung [...] Mit proletarisch-revolutionärer Kunst hat es außer der wirklich vorzüglichen, unsentimental-harten Musik von Stefan Wolpe und der revolutionären Begeisterung der zu dieser Tänzerei mißbrauchten Mitwirkenden nichts zu tun gehabt."

Für den von der Kritik arg gescholtenen Initiator Hans Weidt bedeutet "die künstlerisch so erfolgreiche Aufführung der 'Passion eines Menschen' ein Fiasko für meine Kasse" (Weidt 1968, 23). Er kann die Miete für seinem Fabrikraum nicht mehr aufbringen, sodaß auch die 'Truppe 1931', die dort mietfrei arbeiten kann, den Proberaum verlassen muß. Aber die völlig mittellosen Schauspieler haben Glück. Nachdem *Die Mausefalle* Ende November nach einer geschlossenen Vorstellung vor einem ausgesuchten Publikum noch einmal überarbeitet wird, soll zwei Wochen später eine Probeaufführung in den Kammerspielen die geladenen Direktoren der Berliner Bühnen von der Bereitstellung einer Spielstätte überzeugen. Nicht unwesentlich beeinflusst durch die am 15.12.1931 im 'Berliner Börsen-Courier' vom ebenfalls anwesenden Herbert Ihering (1961, 209f.) publizierte Expertise "Mutige Schauspieler" und letztendlich ermöglicht durch eine vom Vater Steffie Spiras geliehene Mietanzahlung von 300 RM (cf. Spira 1991, 81), gewinnt die 'Truppe 1931' tatsächlich das Kleine Theater unter den Linden für ein achttägiges Gastspiel (cf. Wangenheim 1976, 389f.). Die Premiere am 22. Dezember 1931 wird ein unerwarteter Publikumserfolg und aus dem annoncierten Kurzgastspiel bis Ende März 1932 eine Serie von 120 Aufführungen (cf. Hoffmann 1980, 596).

Im Gegensatz zur ambitionierten, wie Durus hervorhebt: "unsentimental-harten" Musik der *Passion eines Menschen* schreibt Wolpe für die *Mausefalle* eine weitaus konziliantere und für die stimmlichen Fähigkeiten der einzelnen Schauspieler-Sänger gleichsam maßgeschneiderte Musik. Auf einem Klavier, das man laut Steffie Spira (1992, 1) "auf dem Rücken tragen kann" und das Wolpe "einfach auf die Straße stellte und darauf zu spielen und zu singen anfang, wenn ihm etwas eingefallen war", auf diesem "Tafelklavier spielend", übt er mit den Truppenmitgliedern, bis sie "die Lieder wirklich 'im Schlaf' singen konnten. Er war ein enthusiastischer Mensch. Die Melodie leicht falsch und mit zitternder Stimme vorsingend, sagte er uns: "Hört nicht auf mich, ich kann nicht singen, aber es ist ganz leicht" (Spira 1991, 80). Über die Funktionen, die Wolpes Musik bei der *Mausefalle* zu erfüllen hat, gibt ein 1932 für eine geplante, aber nicht realisierte Publikation des Stückes im Rowohlt-Verlag (cf. Wangenheim 1974, 7f.) kollektiv verfaßtes "Vorwort" Auskunft. Hier werden bestimmte musikalische Formen unterschiedlichen Funktionen zugeordnet: Der Song der "Schilderung eines individuellen und politischen Zustandes", das Kampflied dem Erreichen eines "direkten Willensimpulses", das musikalische Zitat als "akustische Kulisse" der "musikalischen Vorwegnahme" und als "reflektiertes Zitat" der kritischen Zersetzung "einer gesellschaftlich

bestimmten Gattung von Musik", die illustrative Begleitmusik der "gesteigerten Sprechbarkeit durch den Darsteller und einer intensiveren Aufnahme durch das Publikum", die Musik zur politischen These der "intensiven Befestigung des Textes" (zit.n. Hoffmann 1980, 495f.).

Aber die leicht faßlichen Liedtypen und kurzen, aber wirkungsvollen instrumentalen 'Athmos' scheinen in das Bühnengeschehen so stark funktional eingebunden, daß sie zumindest den Kritikern vollkommen entgangen sind. In den zahlreichen Pressereaktionen, voll des Lobes über Stück und Spiel der Akteure, findet sich kein Wort über die Musik und ihren Komponisten. Zwar ist die Rede von einer "Musikalischen Revue", doch selbst auf dem Besetzungszettel zur *Mausefalle* - wie übrigens auch beim Nachfolgestück *Da liegt der Hund begraben* - bleiben außer Wolpe die Musiker als einzige aller Mitwirkenden unerwähnt (cf. ib., 498/602). Da allein eine Klavierfassung der Bühnenmusik erhalten ist, diese allerdings fast vollständig, bleibt die Besetzung unklar. Inge von Wangenheim (1991, 13) nennt neben Wolpe am Klavier einen Trompeter und einen Saxophonisten. Nach den Einzeichnungen in den Autographen ist indes auch ein Schlagzeuger besetzt. Steffie Spira (1992, 4) wiederum erinnert sich, daß "am Anfang nur Stefan gespielt" hat, später sei ein junger Trompeter namens Böttcher, der auch "ein wenig Geige gespielt" habe, hinzugekommen, zeitweise auch ein Schlagzeuger, "aber der war selten dabei".

Der ungewöhnliche Erfolg der *Mausefalle*, dieser "'Musikalischen Revue' lehrhaften Charakters", die - so Heinz Luedecke in der 'Illustrierten Roten Post' (II, Nr.1, Januar 1932) - "spannender ist als drei Harry-Piel-Filme zusammengenommen", fällt in eine Zeit, in der die Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise in Deutschland sich drastisch verschärfen. Im August 1931 sind über vier Millionen, Anfang 1932 sechs Millionen, also mehr als 30 Prozent arbeitslose Arbeitnehmer registriert, die eine Unterstützung erhalten, die weit unter dem Existenzminimum liegt. Die deutschen Theater sehen sich gezwungen, auf den rapiden Rückgang der Besucherzahlen - das Volkseinkommen sinkt innerhalb von drei Jahren nahezu auf die Hälfte - und die rigorosen Kürzungen der staatlichen Subventionen mit Gagenabbau, Kürzung der Spielzeiten und Verringerung des Personals zu reagieren. Viele Theater müssen schließen. So spielen von den bis 1930 durch die relative Stabilisierung des Kapitals prosperierenden sieben Preußischen Staatstheatern um die Jahreswende 1931/32 noch zwei, von den vierzig Berliner Bühnen noch zwanzig. Im gleichen Zeitraum verdoppelt sich die Zahl der ständig erwerbslosen Schauspieler auf 3000, wenig später 6000 (cf. Pfützner 1966, 47ff.), die "mit einem Schläge aus der Provinz nach Berlin auf den 'Bühnennachweis' geworfen" werden (Wangenheim 1976, 375).

Berlin wird zum unfreiwilligen Sammelbecken der von der Krise betroffenen Theaterschaffenden, die von dem auf der Grundlage von Notverordnungen agierenden 'Bühnennachweis', der "einzigen zugelassenen Arbeitsvermittlungsstelle der Schauspieler Deutschlands" (ib.) - paritätisch zusammengesetzt aus Arbeitgebern und Funktionären der reformistischen Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger -, keine Unterstützung zu erwarten haben und dem Proletarisierungsprozeß fast wehrlos ausgeliefert sind. Aber, so Herbert Ihering (1961, 210) in seiner Vorkritik der *Mausefalle*, "das Versagen des Bühnennachweises hat das Gute zur Folge: Die Selbsthilfe der Schauspieler". Mit dem ökonomischen Zwang als Katalysator und aktiviert durch den allerorten deutlichen Faschisierungsprozeß schließen sich, zumeist in Berlin, viele zu neuen Organisationsformen des Theaters zusammen. Im Zuge der

politischen Polarisierung in der Endphase der Weimarer Republik sehen diese Schauspielerkollektive ihre Aufgabe vornehmlich in der kulturellen Aufklärung des Kleinbürgertums und propagieren "die Schaffung einer kulturellen Einheitsfront von Arbeitern und Intellektuellen" (zit.n. Hoffmann 1980, 298). Nicht alle dieser Gruppierungen arbeiten kontinuierlich, zuweilen finden sie sich auch nur für eine Produktion zusammen, wie die aufgrund eines Gastspiels für zwei Monate engagementlosen Mitglieder der Jungen Volksbühne, die am 17. November 1931 im Berliner Bachsaal die 'Rote Revue' *Wir sind ja sooo zufrieden...* herausbringen. Die ganz auf die Tagespolitik abgestellte Veranstaltung, durchweg von Profis

[47]

produziert, findet übrigens eine weitaus stärkere Beachtung und gute Resonanz in der Presse als die zwei Tage zuvor von Weidts Laienanzgruppe unter großen Mühen auf die Bühne gebrachte *Passion eines Menschen* (cf. ib., 299-305).

Und während die einmalige Aufführung der *Passion* ihren Initiator vollends finanziell ruiniert, kann die 'Truppe 1931' zu ihrer eigenen Überraschung den Widerspruch zwischen dem Zwang, Geld zu verdienen, und dem Anspruch, kompromißloses Theater zu spielen, überwinden. Allerdings bewegt sich der Verdienst der Truppenmitglieder trotz großem Publikumszustroms weiterhin an der Grenze zum Existenzminimum: "Wenn wir fünf Mark am Abend nach der Vorstellung hatten, waren wir glücklich. Wir waren an Mangel gewöhnt und z.T. auch kleidungsmäßig abgerissen. Fedja Bönsch hatte nur noch einen Trainingsanzug. Damit rannte er mit einem Regenmantel durch die Straße. Wir waren alle bitter arm" (Wangenheim 1991, 11). Inge von Wangenheim hat ausgerechnet, "daß jedes Mitglied für zwei Jahre Arbeit eine Gage von 1800 Mk. erhalten hat, das bedeutet eine Monatsgage von 75 Mk. bei 10 bis 12stündiger Arbeitszeit täglich" (zit.n. Hoffmann 1980, 466). Vergleicht man diese Zahlen mit den Beträgen, die Wolpe in seinem oben zitierten Lebenslauf angibt, so ist die Differenz bemerkenswert: Für 1931 und 1932 nennt Wolpe als Truppenverdienst jeweils 5000.- Mk., hinzu kommen insgesamt 16000.- Mk. durch Unterricht. Wann Wolpe neben seinem Arbeitspensum für die Truppe 1931, die zudem 1932 zweimal auf Tournee geht, eine kontinuierliche Unterrichtstätigkeit ausüben kann, bleibt mehr als fraglich. Tatsache ist aber, daß Geld für ihn auch in diesen Jahren keine Rolle spielt. Es steht ihm - woher auch immer - so ausreichend zur Verfügung, daß er - diesen Eindruck hat jedenfalls Franz Bönsch (1983, 15) - das Geld, das den Truppenmitgliedern ausgezahlt wird, eigentlich nicht braucht: "I had never the feeling he had no money [...] He had us offered money. And he gave me - let's say in Austrian money - he would say 'I give you 200 Schilling'. I had never the feeling, that he was in trouble. And he never spoke to me about trouble. And when I was with him, we had always a nice supper" (ib., 14).

Von April bis Juni 1932 geht die 'Truppe 1931' mit der Mausefalle auf eine ausgedehnte, z.T. äußerst erfolgreiche Tournee durch Sachsen, das Rheinland, das Saargebiet, Süddeutschland und die Schweiz (cf. Hoffmann 1980, 596f.; Wangenheim 1976, 409ff.). Doch schon im Februar berichtet ein "Gespräch mit der Truppe 1931" in der 'Neuen Montags-Zeitung' (15.2.1932; cf. Hoffmann 1980, 600f.) von den Vorbereitungen für ein neues Stück, das in der kommenden Spielzeit herauskommen soll. Allein der Titel "Piraten des Vergnügens" stehe bislang, "der Inhalt entwickelt sich erst mit der Arbeit". Diese kollektive Arbeit gestaltet sich indes schwierig. Auch nach Monaten haben die mit der Materialsammlung zu einzelnen Themenbereichen betrauten Arbeitsgruppen "nichts Ernsthaftes" (Wangenheim 1976, 400) vorzuweisen. Am 13.

März kommt es schließlich in einer mehrstündigen Krisensitzung im Büro des Kleinen Theaters zum offenen Konflikt zwischen Gustav von Wangenheim und einigen Truppenmitgliedern, die trotz der zunächst gescheiterten Anläufe an einem kollektiven Arbeitsprozeß festhalten wollen. Wangenheim, der in der Sitzung den Solopart des produzierenden und "mit den dämonischen Kräften ringenden" (ib., 404) Künstlers übernimmt, lehnt unter dem eher fadenscheinigen Verweis auf Zeitknappheit - tatsächlich entsteht das Stück erst im Juli - diesen zweiten Versuch kollektiver Produktion ab. Die Sitzung endet mit dem Kompromiß, daß beide Parteien unabhängig voneinander arbeiten werden: Die Truppe schreibt auf Vorschlag Wangenheims ein "Sportstück" (ib., 408) - was nicht geschieht - und Wangenheim schreibt tatsächlich *Da liegt der Hund begraben*. Der Wortführer der gegen Wangenheims Alleinvertretungsanspruch opponierenden Truppenmitglieder, Wolpes langjähriger Freund Otto Hahn, wird kurze Zeit später "durch gemeinsamen Beschluß ausgeschlossen". Der "typische Wiener Salon-Intellektuelle" - so Inge von Wangenheim (1991, 10) mit auch nach 60 Jahren unvermindertem Ressentiment - habe "durch scharfe und unnachgiebige Kritik an unserem Kollektiv und [\[48\]](#) unserem Schaffen, vor allem an meinem Mann dann Unfrieden in die Truppe gebracht" .

Ein weiterer Auslöser dieses Konflikts ist freilich auch - wie Inge von Wangenheim (1976, 400) durchaus treffend bemerkt - im "Wesen des Theaterbetriebes" zu suchen: "Wir hatten noch kein neues Stück, probierten daher nicht, und die Schauspieler waren unbeschäftigt". Nicht jedoch Wolpe. Er schreibt in diesen Wochen die Musik für eine großangelegte rote Sportrevue, die unter dem Titel *Alles an den roten Start!* im Vorfeld eben jenes 13. März 1932, dem Tag der Reichspräsidentenwahl (erst ein zweiter Wahlgang sichert indes die von der SPD unterstützte Wiederwahl Hindenburgs), zur Unterstützung des kommunistischen Präsidentschaftskandidaten Ernst Thälmann Ende Februar im Großen Schauspielhaus am Schiffbauerdamm über die Bühne geht. Veranstalter ist der Zentralverein Fichte, der Anfang 1931 aus dem Arbeiter-Sportverein (ASV) Fichte hervorgegangen und der kommunistisch orientierten und geführten

[\[49\]](#) Kampfgemeinschaft für rote Sporteinheit angeschlossen ist . Einer Ankündigung in der 'Illustrierten Roten Post' (II, 2/1932) zufolge treten in der Revue neben Sportlern aller Sparten Instrumentalgruppen, Blasorchester, Agitproptruppen und Chöre auf. Wolpe obliegt nicht nur die Komposition der Instrumental- und Vokalnummern, zu denen Siegfried Moos, Redakteur von 'Arbeiterbühne und Film', die Texte schreibt, er studiert sie auch ein, d.h. er "stampft" - wie es in der Ankündigung heißt - bei der Probe mit der 'Fichte-Balalaika-Truppe' "mit dem Fuß den Rhythmus des Liedes, daß die Dielen krachen". Der hier vermittelte Eindruck mag unzutreffend sein - es ist weiter und durchaus nicht abwertend von einem "ohrenbetäubenden Lärm" die Rede - , leicht werden die Proben mit den Laienmusikern wieder einmal nicht gewesen sein, zumal teilweise alle vier musikalischen Gruppierungen - so in einer der drei komplett erhaltenen Nummern, das meiste ist verschollen - gleichzeitig besetzt sind. Neben diesen Koordinationsproblemen sind die technischen Anforderungen von Wolpes Musik zu *Alles an den roten Start!* allerdings gering, sie ist im Gegensatz zur *Passion eines Menschen* leicht spielbar und auf eine direkte Massenwirkung abgestellt (cf. *Stählt die Muskeln...* in der vorliegenden Edition).

Einen Monat nach dem Vorbericht zur Sportrevue erscheint in der 'Illustrierten Roten Post' (II,

Nr.11, März 1932) Eislers programmatischer Artikel *Unsere Kampfmusik*, in dem er u.a. die "neuen revolutionären Komponisten" auflistet, die sich "in der Arbeitermusikbewegung praktisch betätig[en]: [Wladimir] Vogel, [Ferenc] Szabo, [Karl] Vollmer, Ernst H. Meyer, [Hans] Schröder, [Gustav] Nöthling" (Eisler 1973, 170). Während Eisler dem "vorbildlichen, großartigen Verhalten" Wladimir Vogels anlässlich der Uraufführung zweier Orchesterstücke in [\[50\]](#)

der 'Welt am Abend' (IX, 29.10.1931) einen eigenen Artikel widmet und selbst kompositorische Randfiguren wie Schröder und Nöthling erwähnt werden, fehlt in Eislers Auflistung Wolpes Name. Das erstaunt aus mehrerlei Gründen. Zum einen ist die personelle Verflechtung unter diesen "Spezialisten", die "aus dem bürgerlichen Lager zur revolutionären [\[51\]](#)

Arbeiterschaft übergegangen sind" (ib., 114) , so eng, daß unweigerlich jeder jeden kennt. Zum zweiten muß Eisler Wolpe und seine eingreifende Musik kennen, weil (1) Eisler 1927 als Zimmernachbar Stuckenschmidts in der Pension Delar Ecke Nürnberger und Augsburger Straße gewissermaßen Wolpes Nachfolger wird (cf. Stuckenschmidt 1979, 92), (2) Wolpes Lieder für kommunistische Organisationen wie ATBD, IATB und RSI und zahlreiche Agitpropgruppen allorts gespielt werden und (3) Wolpe spätestens nach seinem Theatererfolg mit der Truppe 1931 eine bekannte Größe in Berlin ist. Es bleibt ein Rätsel, warum Eisler - zumindest öffentlich - keinerlei Notiz von Wolpe nimmt, dem einzigen der Arbeitermusikbewegung verbundenen Komponisten, dessen Produktivität in diesen letzten Jahren der Weimarer Republik annähernd an die eigene heranreicht. Für andere Zeitzeugen steht denn auch eine Beziehung zwischen Eisler, dem führenden Kopf der politisch orientierten jungen Komponistengeneration, und Wolpe außer Frage. Sergej Tretjakow (1964, 121) zählt Wolpe neben Karl Rankl und Vogel zur Gruppe um Eisler, Weidt (1968, 16; 1984, 39) gar bezeichnet Wolpe - fälschlicherweise und zu Unrecht - als Schüler Eislers.

Während der dreimonatigen Tournee der 'Truppe 1931' kommt es zum Bruch mit Otto Hahn. Auch Franz Bönsch verläßt nach dem letzten Gastspiel in Zürich die Truppe und kehrt von der [\[52\]](#)

Schweiz direkt nach Wien zurück . Wolpe scheint irritiert. Seine langjährigen Freunde sind durch Ausschluß bzw. aus freiem Entschluß nicht mehr bei der Truppe, den übrigen Mitgliedern fühlt er sich allein in der gemeinsamen politischen und künstlerischen Arbeit verbunden. So kehrt er nach dem Ende der Tournee nicht mit der Truppe nach Berlin zurück, sondern nutzt die spielfreie Zeit und besucht Irma Schoenberg, die am Jaques-Dalcroze-Institut in Laxenburg bei Wien an einem Sommerkurs für modernen Tanz teilnimmt (cf. Wolpe-Rademacher 1980, 25). Unter ihrem Einfluß - "I brought him back to music" (ib.) - setzt allmählich eine musikalische Neuorientierung ein. Aber die Zeit für eine intensive Auseinandersetzung und einen gleichsam privatisierenden Umgang mit Musik - wieder in Berlin beginnen sie, vierhändig und "endless" (ib.) Bachsche Orgelfugen zu spielen - ist begrenzt. Während seines Sommeraufenthaltes auf Sylt hat Wangenheim im Juli die Spielvorlage des zweiten Truppenstückes, *Da liegt der Hund begraben*, fertiggestellt, das während einer zweiten Tournee durch die Schweiz im August vorgeprobt und nach 45 weiteren Proben am 18. Oktober 1932 im Theater am Schiffbauerdamm uraufgeführt wird (cf. Wangenheim 1976, 433f.).

Wangenheims Produktion vorausgegangen ist der Erwerb von Friedrich Wolfs *Bauer Baetz*. Während der ersten Tournee wird der Vertrag zwischen dem Autor und der 'Truppe 1931' am 6.

Juni 1932 in Stuttgart unterzeichnet (cf. Pfützner 1966, 232), wenig später aber ist die Truppe, wie ein undatiertes Brief Inge von Wangenheims an Wolf meldet, "unter sich der Meinung, daß der 'Bauer Bätz' in der augenblicklichen Situation nicht gespielt werden kann, aus politischen Gründen" (zit.n. ib.). Tatsächlich verschärft sich die politische Lage in Deutschland und zumal in Preußen derart, daß mit einem Verbot des Stückes zu rechnen ist (und die Truppe nach der abgesehenen *Mausefalle* ohne Stück und damit Verdienstmöglichkeit bliebe). Anfang Juni hat die Hindenburg-Kamarilla das 'Kabinett der Barone' unter Franz von Papen inthronisiert, mit dem die "altpreußische Adelsclique" - wie der Sozialdemokrat Julius Leber am 6. Juni notiert - sich anschicke, "auf dem Rücken der braunen Kamele in die Arena der politischen Diktatur zu reiten" (zit. n. Bundeszentrale 1988, 38). Und der Herrenreiter von Papen bereitet seinen "Kamelen" den Boden. Unter Anwendung militärischer Gewalt setzt er die sozialdemokratisch geführte preußische Regierung Braun-Severing ab und ernennt sich selbst zum Reichskommissar von Preußen. Er verfügt die Aufhebung des SA-Verbotes, die zahllose Gewalttaten des nationalsozialistischen Mobs nach sich zieht. Notverordnungen legalisieren die drastische Senkung der Sozialleistungen, die Kündigung der Tarifverträge und einen radikalen Lohnabbau. Die Betroffenen und ihre Organisationen reagieren mit einer Streikwelle bislang unbekanntem Ausmaßes, in deren Verlauf allein zwischen Mitte September und Mitte Oktober 477 Streiks stattfinden (cf. Pfützner 1966, 136). Die Zahl der Erwerbslosen steigt bis Oktober auf über sechs Millionen, von denen nahezu die Hälfte lediglich eine Wohlfahrtsunterstützung um die zwei Reichsmark in der Woche erhalten. Hinzu kommen rund vier Millionen Kurzarbeiter (cf. Kunstamt 1977, 678f.). Die KPD ist von dieser Entwicklung unmittelbar betroffen. Sie wird zu einer Partei der Arbeitslosen, deren Mitgliedschaft Mitte 1932 zu 85% aus Erwerbslosen besteht und eine 50prozentige Fluktuation aufzuweisen hat (cf. Weber 1969, 243). Aber auch die Arbeitslosen wählen braun: Die Reichstagswahlen vom 31. Juni 1932 bringen der KPD einen nur geringen Stimmenzuwachs, während die NSDAP ihren Stimmenanteil verdoppelt und als stärkste Fraktion aus der Wahl hervorgeht. Mit der Reichstagswahl vom 6. November scheint für die KPD die Gefahr des Rechtsrutsches gebannt. Sie legt zwei Prozentpunkte zu, der Verlust von zwei Millionen Wählerstimmen wird als sichtbares und sicheres Zeichen des zurückgehenden Masseneinflusses der NSDAP gewertet (so auch noch Pfützner 1966, 136).

In diese politisch brisante Situation zwischen den beiden Wahlen fällt die Aufführung von *Da liegt der Hund begraben*. Angeregt durch eine Diskussion mit 300 "Jungen Männern" vom Jungdeutschen Orden (cf. Wangenheim 1976, 428) und konzipiert als Antwort auf den in Begriffen wie Heimat, Nation, Kameradschaft sich manifestierenden akuten Gefühlshaushalt, der weite Teile der Bevölkerung über ihre Klassenzugehörigkeit hinweg den Nazis zuführt, wird in diesem für die Truppenverhältnisse aufwendig produzierten Stück die 'nationale Frage' verhandelt. Die ohne Diffamierung des politischen Gegners geführte Auseinandersetzung um die Funktion nationalistischer Ideologie provoziert Diskussionen in beiden Lagern. Während die KP-Presse ideologische Bedenken anmeldet und Wangenheims Inszenierung auch künstlerisch für mißglückt erklärt (cf. Hoffmann 1980, 653ff.), schreibt die 'Deutsche Zeitung' (Nr.246, 1932), das Blatt der konservativen Großagrarien, es sei "beschämend", daß nicht das etablierte Theater, sondern "ein ausgesprochenes Linkstheater einen blonden, geraden, ehrlichen deutschen Hauptmann ohne jede Spur von Taktlosigkeit und Zynismus herausstellt [...] Dieser Mann ist ein Stück Wirklichkeit" (zit.n. Pfützner 1966, 139). Und die Nazizeitung 'Der Deutsche Montag'

berichtet: "In der Pause sah man Deutsche mit Hakenkreuzen und mit Sowjetstern - SA-Leute und Soldaten - ernsthaft diskutieren" (zit.n. Wangenheim 1976, 435). In der Tat scheint in *Da liegt der Hund begraben*, dessen Titel der Autor wohl Ludwig Bechsteins Sagenerzählung *Wo der Hund begraben liegt* entlehnt und damit sowohl seinen Vater- wie Künstlernamen zitiert hat [53]

, die "Fragestellung", wie Herbert Ihering (1961, 279f.) im 'Berliner Börsen-Courier' vom 19.10.1932 anmerkt, "stärker als die Lösung": "Der Wert des Abends liegt also darin, daß er Erstarres in Fluß bringt, Parteiverkrustungen durchstößt".

Im Rahmen der kontroversen Diskussion um Stück, inszenatorische und schauspielerische Leistung findet - wieder einmal - Wolpes Bühnenmusik keine Beachtung, geschweige denn Anerkennung. Der einzige Kritiker, der sie überhaupt, wenn auch als Störfaktor bemerkt zu haben scheint, ist Heinz Luedecke in der 'Illustrierten Roten Post' (II, 44/1932): Die Musik sei "nicht organisch mit dem Stück verbunden" und führe "ein Eigenleben, das dem Text zuwiderläuft (Worte und Wortfolgen vom musikalischen Rhythmus vergewaltigt oder vom Orchester überschrien)" (zit.n. Hoffmann 1980, 661). Hinsichtlich der Lautstärke mag Luedeckes Kritik durchaus zutreffend sein, denn Wolpe hat die Bühnenmusik - wie seine nahezu vollständig erhaltene Spielpartitur ausweist - durchgängig mit dem zeittypischen kleinen Jazz-Ensemble besetzt: Saxophon bzw. Klarinette (bisweilen über ein Megaphon verstärkt), Trompete, Posaune, Klavier und Schlagzeug. Seine Rede von der rhythmischen Vergewaltigung des gesungenen Textes freilich wäre, wüßte man nichts von Luedeckes Parteizugehörigkeit, eher von kulturkonservativer Seite zu erwarten, die der vom Jazz geprägten Dynamisierung des Rhythmus ablehnend gegenübersteht. Denn anders als in der Musik zur *Mausefalle*, die letztlich ein Konglomerat musikalischer Zitatsituationen aneinanderreihet, verfolgt Wolpe in *Da liegt der Hund begraben* ein stilistisch einheitliches Konzept, basierend auf einem spritzig-jazzigen, häufig dem Ragtime angenäherten rhythmischen Grundgerüst. Zwar finden sich auch hier

[54]

szenisch bedingte Verarbeitungen von Fremdklängen , insgesamt zielt Wolpes Musik aber auf eine enge musiksprachliche Verzahnung, unter deren Maßgabe die szenischen Liederlagen, formal streng im Strophe-Refrain-Schema gestaltet, in den instrumentalen Nummern wiederaufgenommen oder - wie im Bezug *Ouvertüre*-Schlußnummer (*Vergiß, vergiß das Beste nicht*) - in den musiksprachlichen Rahmen integriert werden.

Der Berliner Verkehrsarbeiterstreik, der Anfang November 1932 das gesamte öffentliche

[55]

Verkehrsnetz lahmlegt, führt zwangsläufig zur Schließung der Berliner Theater . Auch die 'Truppe 1931' muß ihre Aufführungsserie nach nur 32 Vorstellungen abbrechen (cf. Wangenheim 1976, 437). Der Vertrag mit dem Theater am Schiffbauerdamm platzt. Inwieweit die im Rückblick von Wangenheim (1974, 169) eingestandenen Mängel der Stückes diesen Abbruch mitbedingt haben, bleibt unklar. Auf jeden Fall erwägt die Truppe keine Wiederaufnahme von *Da liegt der Hund begraben*, sondern sieht sich neben einem neuen Spielort auch nach einem neuen Stück um. Die Wahl fällt auf ein Marionettenspiel für Kinder von Karl August Wittfogel, das Gustav von Wangenheim gemeinsam mit dem Autor für die Truppe umarbeitet. *Wer ist der Dümme?*, ein Stück über die Probleme und Widersprüche fortschrittlichen Theaters innerhalb der kapitalistischen Gesellschaft, ein "ökonomisches Lehrstück" (Trepte 1990, 15), kommt nach 23 Proben im Hinterzimmer einer Berliner Kneipe

und nur fünf Bühnenproben am 4. Februar 1933 im Kleinen Theater Unter den Linden zur Aufführung (cf. Wangenheim 1976, 438ff.).

Wolpe konzipiert seine Bühnenmusik zunächst für die um einen Spieler reduzierte musikalische Standardbesetzung der Truppe - erhalten ist die Partitur des *Wumba-Wumba Liedes* für

[56]

Trompete, Posaune, Klavier und Schlagzeug -, muß aber schließlich, wie er auf einem Notenblatt zu den wenigen, zumeist fragmentarisch erhaltenen Nummern von *Wer ist der Dämmste?* notiert, "ohne Orchester" auskommen: "so viel Geld hatten wir nicht mehr wenige Monate vor Hitlers Beginn". Tatsächlich hat das Stück erst am fünften Tag nach Hitlers Machtantritt Premiere und das, wie die Zeitungskritiken einhellig berichten, mit großem Publikumserfolg (cf. Hoffmann 1980, 757ff.; Pfützner 1966, 143f.). Der liberale Herbert Ihering zollt der "tapferen Schauspielertruppe" im 'Berliner Börsen-Courier' (5.2.1933) seinen Respekt, M. Men. lobt in der 'Welt am Abend' (6.2.1933) u.a. Wolpes "einprägsame Melodien", darunter auch das aus der *Passion eines Menschen* übernommene Kampflied *Es wird die neue Welt geboren*: "Mit diesem herrlichen, von Stefan Wolpe genial vertonten Lied Ludwig Renns schlossen wir unser Spiel" (Wangenheim 1976, 440). Auch der kommunistische Kritiker Heinz Luedecke scheint die Zeichen der 'braunen Zeit', die bereits angebrochen ist, zu ignorieren, wenn er in der 'Illustrierten Roten Post' (7/1933) seine Vorbehalte gegen die Aufführung mit dem Argument abschwächt, daß ja die "junge Truppe 1931 noch in der Entwicklung" sei.

Am 4. März 1933 bewilligt der Berliner Polizeipräsident von Revetzow die letzte Aufführung von *Wer ist der Dämmste?*. Getreu der offiziellen Parteidoktrin, daß die Nazis - wie ein Leitartikel in der Kommunistischen Internationale (III, 7/1933, S.114) allen Ernstes feststellt - "nur Eintagskönige" seien, deren "kurzbemessenem Sieg [...] die proletarische Revolution auf dem Fuße folgt", will die Truppe sofort und ungeachtet aller Gefahren ein neues Stück,

[57]

Wangenheims Einakter *Das Urteil*, herausbringen (cf. Wangenheim 1976, 444) . Aber die Mitglieder werden verfolgt, Günter Ruschin und Curt Trepte am 15. März bei einer SA-Razzia

[58]

im 'Roten Turm' am Südwest-Corso verhaftet (cf. Spira 1991, 89ff.) . Wolpe, der ebenfalls in diesem Wilmersdorfer Künstlerblock wohnt, erfährt von der brutalen Folterung seines Bruders Willi, dem die Nazis in einer 36stündigen Tortur mit einer Pistole ein Auge ausschlagen und gesundheitlich ruinieren (cf. Wolpe-Rademacher 1980, 3/64; Bönsch 1983, 16). Schließlich kann ihn die Freundin Irma Schoenberg - beide heiraten 1934 in Palästina - dazu überreden, in einem anderen Stadtteil unterzutauchen. Ende März flieht er mit dem Zug zu seiner Schwester Bobbi nach Brünn in die Tschechoslowakei. Inzwischen hat die Gestapo seine Manuskripte aus dem Dahlemer Kellerraum konfisziert, indes: "They were orderly Germans. They took whatever they wanted but brought back the rest" (Wolpe-Rademacher 1980, 64). Und Irma Schoenberg

[59]

holt diesen 'Rest' aus der verlassenen Schlomann-Villa , "cut out or scratched out the inflammatory names" (ib.) und bringt ihn dank ihres rumänischen Passes sicher über die Schweizer Grenze nach Zürich, wo sie sich Anfang April mit Wolpe trifft.

In Zürich erhält Wolpe eine Einladung der sowjetischen Regierung "to a congress to Leningrad" (ib., 30). Tatsächlich handelt es sich hier um die im Mai/Juni 1933 in Moskau

stattfindende 'Erste Olympiade des Internationalen Revolutionären Theaterbundes', an der u.a. die bekannte Berliner Agitproptruppe 'Kolonne Links', die Tanzgruppe Hans Weidts und einige

[60]

Mitglieder der 'Truppe 1931' , die Anfang August aus Paris kommend in Moskau eintreffen, teilnehmen. Trotz eines erfolgreichen Auftritts mit der Truppe - "Da hat er wieder den Saal hochgebracht am Klavier" (Wangenheim 1991, 12) - und der Chance, in der Sowjetunion musikalisch zu arbeiten - ihm wird eine Dirigentenstelle in Kiew angeboten, Sergej Tretjakow will mit ihm eine Oper schreiben -, kehrt Wolpe Mitte August nach Zürich zurück, exakt ein Tag, bevor sein Paß abläuft (cf. Wolpe-Rademacher 1980, 32), den er dank der Intervention seines alten Förderers Georg Schünemann von der Berliner Hochschule für Musik von der Deutschen Botschaft verlängert bekommt. In dieser nicht nur finanziell heiklen Situation geht Wolpe nach Wien und nimmt bei Anton Webern Unterricht in Orchestrierung: "Um mich selbst also zu erneuern, zu regenerieren, um meine aus den Fugen geratenen musikalischen Fähigkeiten wieder zusammensetzen, entschloß ich mich, zu Webern zu gehen. Und ich ging nach Wien, und sagte zu Webern: 'Sie müssen mir helfen, mich selbst wieder zu finden'. Und so wurden wir

[61]

sehr gute Freunde" (zit. n. Voigt 1988b, 46) . Im Dezember 1933 kommt Irma Schoenberg nach Wien und nimmt das Heft in die Hand: "I took him to Rumania, because he didn't see again with his sense of right or wrong. He wanted to stay with Webern and compose" (ib., 33). Sie nimmt Wolpe mit nach Bukarest, wo sie bei ihrer Mutter wohnen und Wolpe die Komposition von *Marsch und Variationen für zwei Klaviere op. 21* beginnt. Diese ganz außergewöhnlichen, aus einem 15taktigen einstimmigen Thema sich entfaltenden Klaviervariationen, "a willful creative act", wie er in einer späteren Programmnotiz schreibt, fassen die für Wolpes letzten Berliner Jahre bestimmenden Lebensfaktoren musiksprachlich auf höchster Ebene zusammen: "The prevailing character is intentionally heroic. This justifies a great development of those features which reveal the purpose. The characters of courage, looming consciousness and faith are expounded as intense emotional principles" (Wolpe 1985, 3f.).

Im Mai 1934 erfolgt die gemeinsame Überfahrt nach Palästina, wo Wolpe als musikalischer Instrukteur in verschiedenen Kibbuzim arbeitet und ab 1936 am 'Palästine Conservatoire and Academy of Music and Drama' unterrichtet (cf. Tal 1985, 70). Eine letzte Fühlungnahme mit der kommunistischen Bewegung - Wolpe sendet Arbeiterlieder für vierstimmigen Chor nach Moskau - endet desillusionierend: "Etwa ein halbes Jahr später bekam er das Notenmaterial zurückgeschickt und sah bei der Durchsicht, daß zu dissonante Akkorde in konsonanten Wohlklang verbessert worden waren. Das war für Stefan ein harter Schlag" (ib., 197). Aber auch in Palästina vermißt er die "Breite der Lebensführung", sieht er in dem von Konservatismus geprägten Musikleben für seine Utopie eines Kollektivs keine Chance. Schließlich sieht er sich "zu dem revolutionären Entschluß" gezwungen, "die Schüler, die Freunde und das Land zu verlassen" (Wolpe 1938, 3) und - wie er im eingangs zitierten Lebenslauf formuliert - "nach

[62]

Amerika weiter zu wandern" . Das Exil, das für den 31jährigen Wolpe mit der Suche nach Zuflucht beginnt, ändert 1938 seinen Charakter: Es wird zum endgültigen Exodus. Wolpe wird heute als US-amerikanischer Komponist geführt, und dies nicht zu Unrecht, denn in den USA entwickelt er eine neue, hochkomplexe Musiksprache.

Indes sind seit einiger Zeit in der Bundesrepublik erfreuliche Anstrengungen im musikalisch-

institutionellen Bereich zu verzeichnen, den exilierten Komponisten wenigstens durch Aufführungen, ja sogar Konzertreihen - so geschehen im September 1988 unter dem Titel "Stefan Wolpe - Von Berlin nach New York" mit sechs Konzerten in der Musikhochschule Köln - in das Land zurückzuholen, in dem er bis zu Beginn seines erzwungenen Exils lebte. In Berlin, der faszinierenden Kulturmetropole einer Übergangszeit, ist Wolpes Musik bis 1933 entstanden. Und seine Werke sind durchweg Produkte dieser Großstadt, deren Attribute die Nazis sämtlich im Visier hatten: Von der Moderne, dem 'Ausbund des Entarteten', über zeitkritisches Kabarett und Agitprop, das 'Bolschewistisch-Aufsässige', bis zum Jazz, der 'modischen Unbotmäßigkeit der Großstadt'. Wolpes frühe *Fünf Lieder von Friedrich Hölderlin op. 1* (1924-27), die er bezeichnenderweise 1935, ein Jahr bereits in Jerusalem lebend, überarbeitet, weisen gleichsam prophetisch in die eigene Zukunft. An Hölderlin, diesem Dichter ohne Heimat, erkennt Wolpe die schreckliche Wahrheit, daß er die zweite Hälfte seines Lebens im Exil wird verbringen müssen – wie Hölderlin die andere Hälfte im Tübinger Turm, dieser Chiffre des Exils, das mehr ist als nur ein geographisches.

2. Kleine Anmerkungen zu den Liedern

Gebt uns eine neue Kunst, daß wir die Republik reißen aus dem Dreck...

An Anna Blume, die früheste Textvertonung der vorliegenden Edition, markiert einen Endpunkt in der thematischen Ausrichtung von Wolpes Schaffen, mit deren "endgültiger Erledigung", wie er Ende 1930, anderthalb Jahre nach Kompositionsabschluß in seinem Tagebuch notiert, "wirklich ein Stück jungen[?] Leidenseins, der Verwirrbarkeit der Sinne, schöpferischen Erfahrens, des Halb-Tuns, die Musik der oberflächlichen Eingebungen vergangen" sei. Bezeichnenderweise ist diese auch umfangreichste Liedkomposition Wolpes, eine Vertonung von Kurt Schwitters' berühmtem (Liebes)Gedicht, weit eher eine imaginierte dramatische Kurzoper (cf. Phleps 1993). Und tatsächlich ordnet sie der Komponist auf einem Titelblatt als *op.5/III* seinen beiden, kurz zuvor entstandenen Kammeropern *Zeus und Elida op.5a* und *Schöne Geschichten op.5b* zu.

Wolpe stellt der 'Sprachartistik' des Gedichts neben einer szenisch-interpretatorischen indes auch eine musiksprachliche an die Seite. Den Ausgangspunkt der kompositorischen Arbeit bildet eine zwölftönige Materialebene, die sich in der Reihung vollchromatischer Tonreservoirs entfaltet. Deren Strukturierung wiederum ist in hohem Maße von der Klangwelt bestimmt, die die Konstellation des ersten Reservoirs zu Beginn der Komposition formuliert. Das Klavier exponiert "trocken" den die gesamte Komposition disponierenden harmonischen Spannungsrahmen und verbindet ihn mit einem raumgreifenden Viertonmotiv in der linken Hand. Dieses Anna-Blume-Motiv durchzieht als melodisches Partikel und nicht selten mit den

hier vorgegebenen Tonqualitäten die Komposition. Zugleich setzt seine Intervallfolge Quint-Tritonus-Große None durch Spreizung der Tonhöhen und Permutation der Tonfolge die konstitutiven Intervallspannungen der Komposition frei, die in dieser Ausgangskonstellation [\[63\]](#) bereits vollständig repräsentiert sind .

Die vollchromatische Kompositionsweise, mit der Wolpe in *An Anna Blume* arbeitet, ist charakteristisch auch für die musiksprachliche Strukturierung der unter *Op.7* bis *9* zusammengefaßten Werke. Daß diese vorgegebene Materialebene weiterhin ein Experimentierfeld für Wolpe darstellt, zeigen die *Vier Lieder auf Texte von Lenin, Majakowski u. a. op.7*. Auch die kleinste *Tat* realisiert erst ab der Mitte der Komposition die Vollchromatik und zwar an der textlich entscheidenden Stelle "Denn das ist unsre Erkenntnis: Auch die kleinste *Tat* hilft". Gekoppelt ist ihr Einsatz mit einer zweimaligen, krebsgängigen Wiederaufnahme des Liedanfangs in der Klavieroberstimme. In Lenins *Eine unterdrückte Klasse...* entfaltet sich das erste Tonreservoir sehr langsam, reagierend auf den ganz auf den Ton e fixierten, quasi-rezitativischen Einsatz der Gesangstimme, die über weite Strecken der Komposition und wohl kaum zufällig dem Psalmodieren religiöser Verse abgelauscht scheint.

Die in vielerlei Hinsicht interessanteste Komposition aus *Op.7*, die dreiteilig angelegte Vertonung von Wladimir Majakowskis *Decret Nr.2 - An die Armee der Künstler*, mag unter dem Eindruck entstanden sein, den Majakowski als Rezitator seiner eigenen Poeme bei Wolpe hinterlassen hat, als er drei Monate vor der Niederschrift, im Februar 1929, Berlin besuchte. Die musiksprachliche Gestaltung dieser radikalen Abrechnung mit der bürgerlichen Kunst, dem "lumpigen Kunstarsenal", wie der Dichter formuliert, folgt zwar konsequent dem Textverlauf, bezieht aber eindeutig Stellung: So setzt gleich zu Beginn das Klavier den in der Singstimme mit absteigenden Molldreiklängen eingeführten "fetten Bäuchen" der "Baritone" einen im Tritonusverhältnis stehenden Dur-Septakkord entgegen. Der zweite Teil steigt, dem "Weg, weg, weg" inhaltlich folgend, mit dem Krebs des Einstiegsmotivs ein, jetzt vom Klavier gleichsam positiv verstärkend in unkompliziert hüpfender Rhythmisierung unterstützt. Diese kompromißlose Realistik der Begleitung wird im dritten Teil programmatisch gesteigert. Die "Lokomotiven" dampfen unerbittlich in extremer Tiefe, die "neuen Formen" absorbieren die subtile rhythmische Gestaltung der Gegenwart und exponieren in kruden Vierteln das zwölftönige Material. Immer wieder bauen sich motivisch-thematische oder klangliche Beziehungen auf, immer wieder aber fordert die Komposition die Reaktion auf das Neue, noch nicht Erklungene ein.

Die Texte der *Drei Lieder von Willi op.8* stammen vom Bruder des Komponisten, einem in der Nähe von Berlin lebenden Maler, der auch als Sänger, sich selbst auf der Gitarre begleitend, in Berliner Kabarets auftritt. Die Lieder berichten vom Abtöten der menschlichen Sinne, von der Gefühlskälte der modernen Welt. Im elegischen ersten Lied wird die latente *E*-Tonalität allein bei der Erinnerung an das des Liebens Werte, an die "zwei großen blauen Affen", in verminderten Septakkorden freigesetzt. Richtet sich dieses erste Lied an eine Prostituierte, die ihre Gefühle verkauft, ohne etwas zu erhalten, so weist das zweite darauf, daß nicht die Liebe, sondern Haß zum bestimmenden Gefühl unserer Zeit werden muß, vorausgesetzt freilich, man ist überhaupt noch dazu bereit, sich der Grausamkeiten des Krieges zu erinnern. Auch in diesem Lied schieben sich in die atonale Struktur Segmente einer vergangenen Klangwelt, vornehmlich

einfache Moll-Dreiklänge. Die letzten Takte sind geprägt von abfallenden Klängen, deren schließender sich nach dem Textwort "Haß" zwölftönig nach unten aufbaut und gleichsam mahnend stehenbleibt. Das letzte Lied fordert "erregt" von den Opfern, deren Sinne von der Kriegsmaschinerie abgetötet wurden, die Kraft ein, die Schuldigen zur Rechenschaft zu ziehen. Zunächst bestimmen auch hier die 'erinnernden' Moll-Dreiklänge das Klangbild. Der überraschend einsetzende daktylische Rhythmus der letzten drei Takte bricht den reflektierenden Gestus alles Vorausgehenden, indem er nicht nur das "Wir" musiksprachlich illustriert, sondern auch und gerade die Bereitschaft zur Aktion aller "Krüppel unsrer Zeit" signalisiert.

Von Wolpes Freund, dem Dichter und Maler Thomas Ring - bekannt sind heute allein seine in späteren Jahren veröffentlichten Schriften zur Astrologie (cf. Pirsich 1987) - stammen die Texte zu den *Drei Arbeitsliedern op.9*. Die Lieder sind als Zyklus konzipiert, der sich sukzessive von einer traditionell orientierten Behandlung der Singstimme entfernt, um in seiner Sprachbehandlung den vom Text mit aggressiver Härte vermittelten Ansprüchen der Arbeiter näher zu kommen. Zu Beginn des *Bohrerliedes* wird der in geraden Vierteln fortschreitende Gesang, illustriert von einem sich gleichsam immer tiefer bohrenden Fünfklang, sogar noch von der Klavierunterstimme gestützt. Hält hier der Gesang seine rhythmisch konventionelle Grundstruktur bis zum Schluß durch, so vermitteln im *Schifferlied* nur noch die ersten Takte mit ihrer 'schaukelnden' Triolenbewegung den Gestus eines traditionell gearbeiteten Liedes. Vollends in ein neues gestisches Feld führt das *Bergmannslied*. Hektisches Zucken durchzieht in Gesang und Klavier die gesamte Komposition, eine konsequente musiksprachliche Ausformulierung der Anfangszeile "schwer unter Druck", die am Ende unvermittelt abbricht.

In den beiden Becher-Liedern, die Wolpe im Gegensatz zu seiner dritten großen Becher-Vertonung, der *Ballade von Karl Schmidt aus der grauen Stadt,... op.11*, nicht mit einer Opuszahl versehen hat, ist zwar das Bemühen offensichtlich, die chromatische Skala innerhalb kürzester Zeit, zumeist taktweise zu vollziehen. Jedoch weisen bereits die häufigen Tonwiederholungen darauf, daß Wolpe sich mit diesen Liedern von der vollchromatischen Kompositionsweise abzuwenden beginnt. Es überwiegen harmonisch traditionelle Dreiklangsbildungen, die - unterstützt durch kaum modifizierte Wiederaufnahmen des bereits Erklungenen auch im Melodischen - nicht mehr kompromißlos am musikalischen Bildungsstand der Adressaten dieser Lieder vorbeiklingen.

So bringt *Die Partei* als Einstieg und gewissermaßen Sammelruf mehrere Signal-Quarten, die ab T.8 - allein um einen Ganzton erhöht - wiederaufgenommen werden und ab T.29 die wörtliche Reprise einleiten. Zentrale, gleichsam 'harmonisierende' Vokabeln der Textaussage ("Genosse") werden durch traditionelle Terzschichtungen aus dem dissonanten Klangraum hervorgehoben, häufig in der Überblendung zweier Akkorde im Quintabstand, die sich zum durch Sept und None erweiterten Dur-Dreiklang vereinigen. Auch die musiksprachliche Textausdeutung ist traditionellen Verfahrensweisen verpflichtet, wenn etwa der "Mahnruf" (T.12) in den folgenden Takten durch Tritonusfolgen in der Unterstimme des Klaviers weitergetragen wird. In *Der tausendjährigen Lenin* verfährt Wolpe mit einer musiksprachlichen Konvention durchaus unkonventionell: Lenin wird zur näheren Markierung im Klavier eine rhythmische Zelle zugeordnet, die zunächst den *hymnischen* Charakter zu stören scheint. Im Chorteil indes liefert die zur Begleitformel entgrenzte Störzelle eine Zusatzinformation, die der larmoyanten Gewißheit des Textes eine erfrischende Unruhe entgegenhält - oder eher: entgegenzuhalten

versucht. Kein geringes Problem, denn diese Scharnierstelle in der Kompositionsweise Wolpes realisiert sich - und man ist versucht zu sagen: bedauerlicherweise - an Textvorlagen des vom Expressionisten zum Parteidichter konvertierten (und späteren DDR-Kulturminister) Johannes R. Becher. Der pathetisch-aufgeblasene Duktus und die inhaltliche Fragwürdigkeit, ja Hohlheit dieser 'Hagiographen' dürften jeglicher ernstzunehmenden Musik den Garaus machen. Von der kommunistischen Kritik freilich wird der Gedichtband *Graue Kolonnen*, dem Wolpe seine Vorlagen entnimmt, kurz nach Erscheinen hoch gelobt. A.[lexander] A.[busch] spricht in der 'Roten Fahne' (Nr.148 vom 28.6.1930) von "erschütternder Wucht" und annonciert als "großartigste Leistung" dieser "starken Versen", die "an Lebendigkeit die ganze öde bürgerliche Lyrik auch rein künstlerisch überrag[en]", das Schlußgedicht *Die Partei*, "in dem sich die Treue des Dichters zu unserer bolschewistischen Weltpartei zu einem hinreißenden Kampf ruft erhebt".

Qualitativ auf der Höhe der Zeit hingegen ist die "Gebrauchslyrik" Erich Kästners, dessen "kleine Versfabrik" (Kästner 1959, 179) sich in jenen Jahren einer erstaunlichen Popularität erfreut. Daß man seit Kästner wieder Gedichte lese, wie ein Slogan seines Verlages stolz verkündet, ist nicht zuletzt ihren Themen zu verdanken. Kästner porträtiert lyrisch eine bürgerliche Welt, eine Welt aus bürgerlicher Sicht. Seine "indirekte Lyrik" hält den Vertretern der sozial beträchtlich differenzierten Mittelschichten den Spiegel ihres eigenen Enttäuschungen, Ängste und flüchtigen Vergnügungen vor. Unter diesen "seelisch verwendbaren" (ib., 126), scheinbaren Selbstporträts finden sich auch einige, in denen der Dichter zum Sachwalter der kleinen Angestellten, der Hausgehilfin und der Bardame wird, die er Gefühle ausdrücken läßt, die recht eigentlich seine eigenen sind. Nicht ganz zu Unrecht bezeichnet Kästners schärfster Kritiker Walter Benjamin in seiner 1931 publizierte Rezension "Linke Melancholie" Kästners Lyrik als "die politische Mimikry des zerfallenen Bürgertums": "Nie hat man in einer ungemütlichen Situation sich's gemütlicher eingerichtet" (Benjamin 1972, 280/1) ^[64].

Wolpe hat seine drei Kästner-Lieder nicht in die Opuszählung seiner Werke aufgenommen. Zumindest der *Brief eines Dienstmädchens mit Namen Amalie* und die *Ansprache einer Bardame* zählen für ihn wohl eher unter die Kategorie "ein paar nette Songs", wie er auf der Vorderseite von *Kein Dirnenlied*, eines musiksprachlich ähnlich strukturierten, leider nur fragmentarisch erhaltenen Liedes notiert. Aber auch diese beiden leicht faßlichen, mit zeittypischen 'Pfefferminzakkorden' gewürzten Songs sind von verblüffender kompositorischer Strenge, die Kästners vorrangiger Organisation der Zeilenpaare in 21 Silben nicht nur folgt, sondern durch Textmodifikationen bzw. -wiederholungen vielfach erzwingt, und melodisch-harmonisch zur Vollchromatik tendiert. Sie wird im *Brief eines Dienstmädchens namens Amalie* von der Klavierbegleitung in den letzten beiden Takten vor dem Refrain erreicht, der melodisch mit einem in Vierteln aufsteigenden, gleichsam unbearbeiteten Ausschnitt der chromatischen Skala einsetzt. Der Refrain von *Ansprache einer Bardame* verfährt ähnlich. Hier präsentiert die Singstimme alle zwölf Halbtöne in absteigender Folge, gebrochen durch einzelne Zickzackbewegungen. Gleich zu Beginn exponiert im Klavier die *Fantasie von übermorgen* das chromatische Total. Dieses Antikriegspamphlet, in dessen Versen - um mit Benjamin (1972, 283) zu reden - "das Kollern sicher mehr von Blähungen als vom Umsturz" hat, kann durchaus - wie für Wolpes vierte Kästner-Vertonung *Stimmen aus dem Massengrab* für kleines Jazz-Ensemble nachweisbar - seinen Ort in Max Kolpes und Erik Odes Kabarett 'Anti' gehabt haben.

Als durchkomponiertes Lied ist die *Fantasie* eher dem balladesken Songstil Wolpes zuzurechnen, dessen Gestaltungsmittel die *Acht Lieder* prägen.

Zwar ist auch in diesen, recht eigentlich Balladen zu nennenden *Acht Lieder auf Texte von Heine, Ottwalt, Weinert u.a. op.12* die formale Anlage im Kabarett zuhause, doch bereits ihre stofflich-inhaltliche Disposition weist über die Sphäre des ironisierenden bourgeoisen Amusements hinaus. Melodisch und harmonisch stehen die zwar tonalen, aber stark dissonanten Balladen den von Kurt Weill entwickelten Verfahrensweisen recht nahe, so etwa in *Wir sind entlassen*, dessen Refrain in der Klavierbegleitung den Beginn des *Zweiten Dreigroschenfinales* (allerdings im doppelten Tempo) zitiert. Die bekanntere Vertonung dieses Mehring-Textes schreibt übrigens ein Jahr vor Wolpes Version Hanns Eisler unter dem Titel *Bankenlied*, ein Paradebeispiel für Eislers kompositorische Maßnahmen, dem unsäglichen "Dominanteln", wie er es nennt, zu entgehen. Während Eislers Komposition eine scharfe und kämpferische Grundhaltung vermittelt, ist Wolpes Fassung konzilianter angelegt, von einem warmen und einfühlsamen Gestus getragen. Sieht man einmal von dem Kampflied *Alle für alle ab*, das überraschenderweise hier Eingang gefunden hat, so prägt dieser Gestus, verbunden mit einer unpräntiösen Erzählhaltung, alle in *Op.12* versammelten Lieder, deren variables Strophe-Refrain-Verhältnis oft durch Vor-, Zwischen- und Nachspiele des Klaviers angereichert wird. Etwa in der Heine-Vertonung *Die schlesischen Weber*, deren musiksprachlich in Bogenform organisierten Textteile durch einen gleichlautenden Klaviermarsch verbunden bzw. kontrastiert werden und in der Wolpe übrigens nicht davor zurückschreckt, das "Schiffchen" des Webstuhls in T.64ff. auch musikalisch "fliegen" zu lassen. Auffällig ist, daß Wolpe bei der Komposition dieser Lieder nicht mit den Textdichtern zusammenzuarbeiten scheint, denn ein Blick auf die Erstveröffentlichungsdaten seiner Textvorlagen läßt vermuten, daß er sie der linken Tagespresse entnimmt und spontan vertont. Auffällig auch, daß Wolpe in *Op.12* wie übrigens auch in den Nummern 2 bis 4 der *Politischen Satyren* den technischen Anspruch nicht, wie in Eislers Balladen zu verzeichnen, reduziert. Die Melodik der Lieder ist voller überraschender, 'schwerer' Wendungen, die von singenden Schauspielern - sieht man von Ausnahmeerscheinungen wie Ernst Busch ab - nicht mehr bewältigt werden können, sondern eine gut ausgebildete Stimme erfordern, und die akkordisch-vollgriffige Klavierbegleitung ist wohl nur durch einen Pianisten vom Range Wolpes auszuführen.

Die *Vier Antikriegslieder op.16* und die hier zusammengestellten *Agitprop- und Kampflieder*, von denen einige wohl unter die von Wolpe genannten *Massenlieder op.17* einzureihen wären, gehören zu der großen Zahl von Liedern, die Wolpe - zumeist für besondere Anlässe - im Auftrag von Agitproptruppen oder Organisationen der kommunistisch orientierten Arbeiterbewegung schreibt. "It took me an enormous effort on my part to overcome and uproot my organic creative condition to write a simple song" (Sucoff 1969, VII), muß er sich Jahrzehnte später eingestehen. Ende 1930 freilich sucht er sich, wie eine Tagebuchnotiz übermittelt, in der "Kunst einer grandios unkomplizierten Umwandlung des populären Musik (Melos)Materials" zu üben: "Die Selbstaufhebung der Schlagercharaktere durch den neuen proletarischen Vitalismus. Eine Musik, die imstande ist, diesen realistischen Vitalismus des Proletariats musikalisch auszudrücken, kann niemals, selbst bei einfachster tonaler Struktur, ausdruckslos sein, denn Konvention ist ein abgelebter Typ der bürgerlichen Musik".

Diese 'proletarisch-vitale' Kampfmusik erprobt Wolpe gemeinsam mit seinem Partner Franz

Bönsch in zahlreichen Auftritten vor einem Arbeiterpublikum: "Once I was with him in a train, and he said: 'You know, I am writing 'abstract music' and the party doesn't understand it' [laughs]. It wasn't abstract music, it was quite unusual music, but of course the workers were very interested" (Bönsch 1983, 5). Vor allem von Wolpes Umgang mit dem Klavier sind die Arbeiter, wie Bönsch ein halbes Jahrhundert später berichtet (ib., 12), immer sehr beeindruckt. Sie sehen, daß er 'arbeitet', und der "storm of Tönen", den Wolpe mit seiner intensiven, ja aggressiven Klavierbegleitung entfacht, kommt ihrer eigenen Arbeitserfahrung nahe. "Ich sehe ihn noch heute vor mir", erinnert sich Ernst Hermann Meyer (1979, 111), "wie er am Klavier saß und mit seinen Fingern auf das Klavier hämmerte und dazu mit wildem, verzerrtem Gesichtsausdruck sang, ganz von Leidenschaft gepackt."

Ähnlich, freilich auf andere Art beeindruckend muß auch das Klavierspiel des Komponisten Hanns Eisler gewesen sein, der damals gemeinsam mit Ernst Busch das erfolgreichste Duo

[65]

dieser neuen Form von Arbeitermusik bildet. Von dessen eingreifender Musik ist Wolpe anscheinend wenig angetan. Mit Blick auf Eisler/Brechts *Die Maßnahme* notiert er Anfang 1931 in seinem Tagebuch: "Die Musik von Eisler ist langweilig, breiern – der diatonische Leierkasten der Revolution". Was Wolpes diatonisch strukturierten Massenlieder von Eislers 'Leierkastenmusik' unterscheidet, ist nicht ohne weiteres zu beantworten. Beide sind sich wohl klar darüber, daß die für die neue Kampfmusik geforderten kompositorischen Maßnahmen weder aus dem Hut zu zaubern noch unkritisch der musikalischen Tradition zu entlehnen sind. Die politische Agitation auf der Straße oder im Betrieb muß musiksprachlich anders bedient werden als der bürgerliche Konzertsaal, von dem diese Musik-Profis sich bewußt abgewandt haben. Sie müssen zunächst - wie Wolpe (1938, 6) berichtet - diese "kleinen Massenlieder in f-dur schreiben lernen", denn "es gibt hier", so betont 1931 Eisler (1973, 161), "kein Rezept wie beim Kuchenbacken, sondern es ist die Aufgabe der Arbeitermusikbewegung angeschlossenen Spezialisten und Fachleute zu überprüfen, welche Materialveränderungen diese neuen Funktionsveränderungen der revolutionären Kunst zwangsläufig mit sich bringen".

Wolpe wie Eisler reflektieren die (Heraus-)Forderung, die das Komponieren von Musik für das Proletariat an sie stellt. Eisler in seinem im März 1932 in der 'Illustrierten Roten Post' veröffentlichten Artikel *Unsere Kampfmusik*: "Die Arbeitermusikbewegung muß sich über die neue Funktion der Musik, das sind: Aktivierung zum Kampf und politische Schulung, klar werden. Dies bedeutet, daß sämtliche Musikformen und die Technik der Musikstücke aus dem eigentlichen Zweck, das ist der Klassenkampf, entwickelt werden müssen [...] Die erste Forderung, die der Klassenkampf an Kampflieder stellt, ist eine große Faßlichkeit, leichte Verständlichkeit und energische, präzise Haltung. Hier liegt eine große Gefahr für die revolutionären Komponisten. Die Faßlichkeit der bürgerlichen Musik ist ausschließlich in der Schlagerliteratur zu finden, und es ist leider festzustellen, daß oft der Fehler gemacht wird, sich mit einem sogenannten 'roten Schlager' schon zufriedenzustellen. Der bürgerliche Schlager hat aber eine durchaus korrupte, unaktive musikalische Haltung und kann nicht von uns übernommen werden" (Eisler 1973, 170f.). Und Wolpe Anfang 1931 in seinem Tagebuch: "A.T. B.D. Lied / Beginn richtig [...?] Pr.[oletarische] Kritik. / Schwierigkeiten bei einer Melodie. / Zum unbedingten Wesen der Musik gehört Bewegung. Bewegung der Intervalle (zu Tonfolgen) der Rhythmen, der Form-Kontraste. / Die erste Eigentümlichkeit der Bewegung ist Veränderung,

ich glaube es ist ihr geistiges Prinzip. Von einem bestimmten Moment der Veränderung (im Maßstab der formalen Sensibilität des Proletariats) wird diese als Unruhe wahrgenommen - sie vernichtet das Behagen des Standorts - etwas was dem Typus des an gleiche unveränderliche Produktionsstätten gebundenen Proleten fremd ist".

Ausgehend von den von ihm geleiteten Proben zum Tag des IATB am 15. Februar 1931 sucht Wolpe anschließend die kampfmusikalischen Möglichkeiten und die Problematik melodischer Variation mit Blick auf die Ausführenden näher zu fassen. Doch zunächst der Bericht von Herbert Kleye, der mit seiner Agitproptruppe 'Die Junge Garde' an der Veranstaltung beteiligt ist: "Zwei Hauptveranstaltungen waren für den Tag des IATB beschlossen worden, eine im Wallner-Theater und eine in den Pharus-Sälen am Wedding. Alle 25 Berliner Truppen wurden aufgeteilt. Wir gehörten zu denen, die im Wallner-Theater spielen sollten [...] Genossen, die ein Musikinstrument spielten, wurden zu einem Orchester zusammengefaßt, das sogleich mit dem Einüben des 'IATB-Liedes' und anderer Kampflieder begann [...] Als alles so einigermaßen klappte, wurden die Truppen zu einer Nachtprobe in das Wallner-Theater zusammengerufen [...] Zuerst wurde der Aufmarsch geprobt. Auf ein Signal marschierten die Truppen mit dem Gesang des IATB-Liedes, das Fritz Gumbel gedichtet und Stefan Wolpe vertont hatte, zur Bühne" (Hoffmann-Ostwald 1963, 66f.). Für Wolpe stellt sich die Arbeit mit den Agitproptruppen indes keineswegs so unproblematisch dar, wie Kleyes Bericht vermittelt: "Zum Beispiel war bei den Proben mit allen Agitproptruppen beim IATBLied zu beobachten wie leidenschaftlich gern die melodische Bewegung (Gruppe) fixiert werden wollte zur mechanischen Stereotype - es wäre frech zu sagen, dass diese dem melodischen Bedürfnis des Proletariats entspräche. Sie ist der Beweis einer vollkommen falschen Beeinflussung durch die 'Arme Leute' Musik der Bourgeoisie (Rummelplatz, Drehorgel, Platzkonzert, Militärkapelle, Gartenkonzert und Hofmusiken)".

Tatsächlich hat Wolpe in sein *Lied des IATB* kleine melodisch-rhythmische Stolpersteine eingebaut, die sich der "mechanischen Stereotype" widersetzen: Eine Triole bei "Revolution" (T.8), Synkopen bei "Straße" und "Bühne" (T.17), unterschiedliche Betonungen von "Arbeiter" in zwei aufeinanderfolgenden Takten (T.19f.). Die harmonische Disposition dieses Arbeitermarsches hingegen ist von fast übertrieben gestalteter Simplizität, die das mehrtaktige Verharren auf der Mollparallele während der Aufzählung europäischer Hauptstädte zu Beginn des Refrain - erst mit "Tokio" wechselt die Stufe - durch die ungewöhnliche Aufstockung des in Terzen pendelnden Klavierbasses zu Vierklängen verstärkt. Gleichermäßen einfach gehalten sind nahezu alle Agitprop- und Kampflieder Wolpes. Allein das frühe *Bauernlied* experimentiert mit der Kombination von diatonischer Singstimme und durch Substitute angereicherter, zum chromatischen Total drängender Klavierbegleitung bis hin zu einer clusterartig erweiterten Dominante, der als Liedschluß ein leerer Quintklang folgt. Solch musiksprachlich Attraktionspunkte, zumeist vom Text bedingt, finden sich freilich in vielen der Lieder. Im *Lied des ATBD* sind sie in die Harmonik gelegt, wenn etwa die "Agitatoren" und "Propagandisten" über eine vermollte Subdominantparallele mit nachfolgendem verkürzten Dominantseptakkord zweimal hart aneinandergeschnitten "Klassenwahrheit zeigen".

Eine Vielzahl attraktiver kompositorischer Maßnahmen auf allen musiksprachlichen Ebenen bietet *Es wird die neue Welt geboren*, das kürzeste, gleichwohl und zu Recht über lange Jahre bekannteste Kampflied Wolpes. Entgegen der verschränkten Reimfolge der Textzeilen (a-b-b-a)

ist hier die Melodie periodisch (a-b-a'-c) strukturiert und durch eine Variante der ersten Gesangsphrase im Klaviervorspiel zur Fünfteiligkeit erweitert. Während diese erste Phrase durch den traditionellen Quarteinstieg und das Verharren auf der Molltonika einen konventionellen Verlauf nimmt, wird in der folgenden Phrase (b) der Hochtönen des Liedes (*dis*²) mit einem Tritonussprung angesteuert und entgegen der Erwartung einer Doppeldominante zum Dominantseptnonenakkord des nächsten Taktes mit einem Septakkord der 6. Stufe harmonisiert. Der solcherart gefährdete harmonische Kontext lässt nun die Wiederaufnahme der ersten Phrase (a') mit ihrem Endton (*f*¹) und einem Mollseptakkord der phrygischen VII. Stufe aus der konventionellen Bahn geraten. Mit einem harten Schnitt zum Dreiklang der Dominante auf dem vierten Schlag setzt die letzte Phrase (c) ein. Ihr melodischer Quartgang zum Tieftönen (*h*) wird von einer Gegenbewegung des bislang durch übliche Quart- oder Quintwechsel unscheinbaren Klavierbasses kontrapunktiert. Wie in der zweiten Phrase der Tritonus die Textworte "Hunger, Elend" der ersten Strophe unterstreicht, so wird jetzt das Textwort "Opfer" - mit einem Tritonussprung vom Tieftönen abfedernd - angeleuchtet. Als Tritonusecho erreicht der Baß den melodischen Folgetönen, und mit einem Sextsprung der Melodie auf zwei akzentuierte Viertel wird traditionell kadenzierend zum Schluß dieser um drei Schläge verlängerten letzten Phrase dem herrschenden Leid ("verloren", "(er)frieren") der Kampf angesagt.

Die kurze Analyse von *Es wird die neue Welt geboren* spricht nicht nur die hier auf engstem Raum von zehn Takten vollzogenen kompositorischen Maßnahmen Wolpes an, sie weist auch darauf, daß die Attraktivität dieser "simple songs", deren Komposition Wolpe so enorme Mühe bereitet, nicht allein in den einfachen diatonisch gebauten Melodien liegt, sondern sich erst im Gesamtzusammenhang von Melodie und einer Begleitung realisiert, die im Gegensatz zu den traditionellen Arbeiterliedern mehr ist als Begleitung. Ganz so einfach sind die Melodien Wolpes übrigens auch nicht. Das Verwenden komplizierter Intervalle oder ungewohnter Tonfolgen und das Durchmessen eines großen Tonraums stellt ungeübte Sänger vor nicht unerhebliche Probleme. Zumal Hanns Eisler in seinen kompositorischen Maßnahmen ähnlich, vielleicht sogar noch 'undemokratischer' verfährt (nicht jeder, der Massenlieder singen will, hat einen Stimmumfang von - nicht selten vom Komponisten - geforderten anderthalb Oktaven; cf. Csipák 1975, 84), seien stichwortartig einige Aspekte aufgelistet, die Wolpes Kampfmusikproduktion von der von ihm abschätzig als "diatonischer Leierkasten der Revolution" apostrophierten Musik Eisler unterscheiden:

- (1) Während Eisler die kadenzierende Dur-Moll-Harmonik zu durchbrechen sucht - die wichtigsten kompositorischen Mittel sind eine modale Organisation der tonalen Struktur, zumeist in Form einer phrygisierenden Melodik und Harmonik, harmonische Kleinterzverbindungen und die Substitution von Kadenzten durch "beliebige" Schlußwendungen (cf. Csipák 1975, 84f.) -, bewegen sich Wolpes Lieder fast durchgängig im Dur-Moll-tonalen Funktionsrahmen. Einzig im *Antikriegslied* ist eine längere Passage phrygisch harmonisiert (T.10ff.) und in *Links den Kurs* als viertaktiger Vorlauf zur regulären Dominante die phrygische VII⁷ eingestreut (T.6ff.), deren Klangwirkung den Neapolitaner der Schlußkadenz zur phrygischen II umformuliert.
- (2) Gegenüber dem fast ständig präsenten Marschcharakter bei Eisler, der seiner Musik trotz grundsätzlich unkräftiger Harmonik durch die gleichmäßige Motorik der

Akkordschläge und die charakteristischen 'Eisler-Bässe' den Eindruck von Kraft verleiht, schreibt Wolpe häufiger im Dreiertakt und experimentiert mit Taktwechseln, die sich in Eislers Liedern aus dieser Zeit allein - allerdings an exponierter Stelle - im *Solidaritätslied* und - weiträumiger - im *Stempellied* finden. Wolpes *Stempellied*, der wohl extremste Ausdruck seiner Experimentierfreudigkeit auf diesem Bereich, verstärkt nicht nur die Dreiteiligkeit durch unterschiedliche Taktvorschriften und rhythmische Bewegungen, sondern wechselt im ersten Teil ständig die Taktlänge. Doch auch in Liedern, die keine Taktwechsel anzeigen, muß über die Taktstriche hinweg phrasiert werden, etwa im *Antikriegslied*, in dessen letzten Takten der Wechsel von 6/4 und 4/4-Takt nicht notiert ist.

(3) Eisler schreibt fast ausschließlich in *B*-Tonarten, konzipiert seine Lieder von vornherein für das in der damaligen Zeit typische kleine Jazz-Ensemble, eine Idealbesetzung freilich, da bei den Veranstaltungen häufig außer einem Klavier(spieler) nichts vorhanden, wie sie aber auf Schallplatten aus den letzten Jahren der Weimarer Republik - zumeist mit dem Komponisten als Dirigenten - zu hören war. Diese gewissermaßen professionelle Verwertungsstrategie ist bei Wolpe kaum nachweisbar. Nur wenige Lieder sind für Ensemble eingerichtet (erhalten ist allein *Stählt die Muskeln...*, nachgewiesen sind *Alle für alle* und *Es wird die neue Welt geboren*), und hier gilt es hinzuzufügen: auch, denn Wolpes Lieder sind für das Klavier komponiert. Die Eigentümlichkeit von Eislers Musik und ihre technische Modernität realisiert sich indes zu einem guten Teil erst in diesem erweiterten Klangbild einer umfunktionierten Jazzbesetzung (cf. Phleps 1986, S.6f.).

Was die Lieder beider Komponisten indes in nicht zu unterschätzendem Maße verbindet, ist ihr großer melodischer Einfallsreichtum und ein trockener, aggressiver, unsentimentaler Gestus, dessen Schärfe und kämpferischer Schwung sich auf je spezifische Weise eingefahrenen Hörgewohnheiten sperrt. Doch auch, wenn analytisch manches und durchaus triftiges zu vermerken ist, sind uns heute Musik und Musizierformen der Arbeitermusikbewegung zeitgeschichtlich fern, ja fremd. Die Machtübergabe an die Nazis bedeutete zugleich das Ende dieser proletarisch-revolutionären 'Zweiten Kultur'. An die 40 Jahre organisierte Vergeßlichkeit haben ihr übriges getan, diese kulturelle Tradition abreißen zu lassen.

Indes sind allgemein, darauf hat jüngst Peter Gülke (1991, 158f.) hingewiesen, die funktionalen, d.h. präzise auf bestimmte gesellschaftliche Situationen oder auch Konventionen bezogenen Werke weitaus stärker 'historisch' belastet als die "herausragenden Gipfelwerke", deren Historizität - wenn überhaupt - erst gleichsam im zweiten Glied zur Sprache kommt. Bei den Kampfmusiken Wolpes tritt ein weiteres hinzu: Diese Musik will nicht nur als leicht spielbare und leicht faßliche ihre Adressaten zum (Mit)Singen aktivieren, sie soll mit den Worten Eislers "an der Aufhellung des Bewußtseins der fortgeschrittensten Klasse, der Arbeiterklasse, arbeiten und versuchen, das praktische Verhalten der Zuhörer zu beeinflussen" (Eisler 1973, 372). Entscheidend mitkomponiert sind in dieser Musik die musikalischen Umweltverhältnisse, und entscheidend ist auch, welche Worte auf diese Musik gesungen werden. So sehr die von Wolpe vertonten Texte auch literarisch bedeutungslos sind und zumeist zweitklassige Schablonen einer klassenkämpferischen Position liefern, ihre unerbittlich scharfe Diktion vermittelt in aller Deutlichkeit die unnachgiebige Härte, mit der die gesellschaftliche Konfrontation kurz vor dem Machtantritt der Nazis geführt worden ist.

3. Chronologisches Verzeichnis der Kompositionen Stefan Wolpes von 1920 bis 1933

Aufgelistet sind alle erhaltenen Kompositionen. Falls exakte Entstehungsdaten oder unterschiedliche Daten innerhalb der Zyklen zu ermitteln waren, sind sie in runden Klammern hinter den einzelnen Titeln angeführt. Die Opuszahlen sind kursiv angegeben, wenn sie auf den Autographen vermerkt sind; die Opuszahlen in eckiger Klammer beziehen sich auf Wolpes um 1935 in Palästina erstelltes Werkverzeichnis (in Besitz von Peter Jona Korn).

1920

Vier Adagien für Klavier. – I. Nicht zu langsam (April); II. Leichte Achtel; IIIa. Langsam, etwas starr (6.September), IIIb. Gesang, weil ich etwas Teures verlassen muß; IV. Nicht zu langsam (Dezember).

Hymnus op.7a für Klavier.

Hymnus aus Der brennende Dornbusch (Oskar Kokoschka) für Singstimme und Klavier (Juni).

Zwei Lieder von Mechthild von Magdeburg für Singstimme und Klavier (4.Juni).– I. Wie der Liebeswund gesunde; II. Lied der Minne.

Vöglein Schwermut (Christian Morgenstern) für Singstimme und Klavier (13.Juni).

Der Abend ist mein Buch (Rainer Maria Rilke) für Singstimme und Klavier (17.Juni).

Lied aus Des Knaben Wunderhorn, "Rothe Äuglein" für Singstimme und Klavier (21.Juni).

Gebetspruch Des von der Sternegasse (ca. 1320) für Singstimme und Klavier (16.August).

Idylle (Stefan Wolpe) für Singstimme und Klavier (Sommer).

Kleiner Erfolg (Stefan Wolpe) für Singstimme und Klavier (Sommer).

Schlummerlied (Catherine Godwin) für Singstimme und Klavier (Sommer).

Adagio Nr.5 für Klavier (27.September).

Bekanntnis (Franz Werfel) (verschollen; cf. Sucoff 1969, S.35).

1921

Drei leichte Stücke (verschollen; cf. Sucoff 1969, S.1).

1923

Drei Klavierstücke op. 5a (vor Juni) (verschollen; cf. Adorno 1984, Bd.19, S.29).

Drei Klavierstücke op.5b. – I. kein Titel (22.April); II. Kein Titel (13.April); III. Kein Titel (später Variation op. 7b) (15.April).

Schattenspiel-Musik (-) op.8 für Sopran, Mezzosopran und Alt (Juli).

Bearbeitungen ostjüdischer Volkslieder op. 14 (1923 und April 1925). – I. Schluf man Tochter (Wiegenlied); II. Amul is geven a Maasse; III. Klip-Klap efu mir!; IV. Wi asoi ken listik san? (Mädchenlied); V. Be man Mames Hasele; VI. Inser Rebenju (Chassidisches Lied); VII. Inter dem Kinds Wigele (Wiegenlied); VIII. Ech bin a Balagule (Fuhrmannslied); IX. Ale ljule ljule (Wiegenlied); X. Tief im Weldele (Handwerkerlied); XI. Alle Menschen tanzendik; XII. Es kint gefloigen a gilderne Pawe; XIII. Amul is gewen a klaein Jidele (Kinderlied) (I.-III., VI., VIII.-X. verschollen; cf. Programmzettel "Konzert mit Kompositionen von Stefan Wolpe" am 27.4.1925 im Berliner Meister-Saal).

1924

Studien für Klavier op. 16 (Januar?) (verschollen; cf. Kliemann 1969, S.40).

Fünf Lieder von Friedrich Hölderlin op. 1 [op. 1] für Singstimme und Klavier (1924/1927, revidiert 1935). – I. Hälfte des Lebens (1924); II. An Diotima (1927); III. Diotima (1924); IV. Der Spaziergang (1924); V. Zufriedenheit (1924).

Duo für zwei Geigen [op. 2] (Dezember).

1925

Als er gegen seine Schöne (Friedrich Gottlieb Klopstock) für Singstimme und Klavier (Fragment).

Andante op. 7e [op. 4a] für Klavier (= *Early Piece for Piano*).

Drei Lieder nach Heinrich von Kleist [op. 3] für Singstimme und Klavier (August-September). – I. Der Engel am Grabe des Herrn; II. Gleich und Ungleich. Eine Legende nach Hans Sachs; III. Die beiden Tauben. Eine Fabel nach La Fontaine.

1. Sonate für Klavier. – I. Sehr schnell (= *Stehende Musik*); II. Schnell (Fragment); III. (= *Andante op. 7e*).

Filmmusik zu Rhythmus (Hans Richter) (verschollen; cf. Stuckenschmidt 1926, S. 813f.).

Quartett für Holzbläser (Kompositionsarbeit im Juni) (verschollen; cf. Eintragung vom 22.6.1925 in Wolpes Tagebüchern).

Sonate für Violine und Klavier op. 20 (vor April). I. Adagio; II. Allegro (verschollen; cf. Programmzettel "Konzert mit Kompositionen von Stefan Wolpe" am 27.4.1925 im Berliner Meister-Saal).

Sonate für Violoncello und Klavier op. 21 (vor April). I. Adagio sostenuto; II. Scherzo; III. Allegro (verschollen; cf. Programmzettel "Konzert mit Kompositionen von Stefan Wolpe" am 27.4.1925 im Berliner Meister-Saal).

Trio für Violine, Violoncello und Klavier (verschollen; cf. Sucoff 1969, S.35).

1926

Kantate für Bariton, Bratsche, Cello und Kontrabaß nach fünf Gesängen des Rainer Maria Rilke 1914 (Fragment).

Neun Vertonungen aus Gitanjali von Rabindranath Tagore für Singstimme und Klavier. – I. O Du letzte Erfüllung des Lebens (Januar); II. An dem Tage (Januar); III. Ich ging als Bettler (Februar); IV. Voll verzweifelter Hoffnung; V. Bist Du draußen; VI. Gottheit des zertrümmerten Tempels; VII. Ich hab mein Urlaub erhalten (Februar); VIII. Wenn ich von hier geh, Var.1 (März); IX. Ich schmücke Dich mit Trophäen, Var.2.

Zwei Fabeln für Bariton und Klavier [op. 5]. – I. Der faule Bauer mit seinen Hunden (Hans Sachs) (Dezember); II. Ein Tier im Monde (Jean La Fontaine) (Fragment).

Zwei Tänze für Klavier: Blues, Tango (verschollen; aufgelistet in Irma Wolpe-Rademachers Sammlung von Klaviermusik).

1927

Invention op. 7c für Klavier (März).

Fuge a 3 op. 7d für Klavier (August).

Tango für Klavier (4.September).

Rag-Caprice für Klavier.

Schöne Geschichten (Otto Hahn) *op. 5b* [op. 6b] für Andeutungsbühne, Schauspieler, Sänger, Marionetten, Chor und kleines Orchester (1927-1929). – I. Wissenschaft; II. Religion oder die Geschichte von der Begegnung mit dem lieben Gott (September 1927); III. Recht oder die Geschichte vom Herrn Tannenbaum (November 1927); IV. Bildung oder die Geschichte von der Balzac-Ausgabe (März 1928); V. Liebe oder die Geschichte vom Papier (Juli 1929); VI. Philosophie; VII. Patriotismus.

Trio für Flöte, Bratsche und Violoncello (verschollen; cf. Sucoff 1969, S.35).

1928

Cinq Marches caractéristiques pour le Piano op. 10 [op. 10] (1928-1934). – I. Energisch und belebt (1928); II. Ruhig im Schritt (1929); III. Feurig, energisch (1930); IV. Trauermarsch (aus Passion eines Menschen) (1931); V. Vivo e sereno (1934).

Jawohl es muß die Ehrlichkeit (-) für Sopran, Alt, Tenor und Baß (Dezember) (Fragment).

Marsch für Klavier vierhändig (Fragment).

Zeus und Elida (Karl Wickerhauser und Otto Hahn) *op. 5a* [op. 6a], Musikalische Groteske für Sänger, Chor und Orchester. – I. Charleston; II. Tango; IIIa. Boston; IIIb. Rezitativ; IVa. Jazz-Duett (Foxtrott); IVb. Rezitativ; IVc. Coda; V. Konzert mit Variationen; VI. Blues Solo und Duett mit Chor; VIIa. Fortsetzung des Konzerts; VIIb. Rezitativ; VIII. Czardas; IX. Coda - Potpourri.

1929

An Anna Blume von Kurt Schwitters für Tenor (Musikal-Clown) und Klavier op. 5/III (März).

Decret Nr.2: An die Armee der Künstler (Wladimir Majakowski) [op. 7b] für Singstimme und Klavier (Mai).

Fantasie von übermorgen (Erich Kästner) für Singstimme und Klavier (Juni).

Acht Lieder auf Texte von Heine, Ottwalt, Weinert und anderen für eine mittlere Frauen- oder Männerstimme und Klavier op. 12 [op. 12] (1929-1932). – I. Erst haben sie ihn in die Welt gesetzt (Ernst Ottwalt) (1929); II. Das Lied vom Abbau (Erich Weinert) (Januar 1931); III. Auf dem Weihnachtsmarkt (Erich Weinert) (Dezember 1930); IV. Die Herren der Welt (Erich Weinert) (1931); V. Wir, die Berliner Metallarbeiter (Walter Hoffmann) (1930); VI. Wir sind entlassen (Walter Mehring nach Jean Baptiste Clément) (1932); VII. Die schlesischen Weber (Heinrich Heine) (1929); VIII. Alle für alle (Lied des 1.Mai) (Erich Weinert) (1931).

Ansprache einer Bardame (Erich Kästner) für Singstimme und Klavier.

Blues - "Stimmen aus dem Massengrab" - Marsch für Sprecher, zwei Saxophone bzw. Klarinetten, Trompete, zwei Klaviere und Schlagzeug. – I. Blues; II. Stimmen aus dem Massengrab (Erich Kästner); III. Marsch.

Brief eines Dienstmädchens mit Namen Amalie (Erich Kästner) für Singstimme und Klavier.

Bühnenmusik zu *Hamlet. Langsamer Satz* [op. 4b] für Flöte, Klarinette und Violoncello.

Der Hungerkünstler (Max Kolpe) für Singstimme und Klavier.

Drei Arbeitslieder von Thomas Ring für Männerstimme und Klavier op. 9 [op. 9] (1929/30). – I. Bohrerlied (1929); II. Schifferlied (1929); III. Bergmannslied (1930).

Drei Lieder von Willi für Alt und Klavier op. 8 [op. 8]. – I. Arme Schwester auf der Straße... (Willi Wolpe); II. Ich habe meine Katze begraben... (Willi Wolpe); III. Der Du nichts sehen kannst... (Willi Wolpe).

Kein Dirnenlied (Peter Hammerschlag) für Singstimme und Klavier (Fragment).

Politische Satyren für Singstimme und Klavier (1929/30); I. Wahltag (Thomas Ring) (1929); II. Thema mit Variationen (-) [1929/30?]; III. Bonzensalat (Franz Bönsch) [1930?]; IV. Hitler (-) (1930).

Presto agitato op. 7f für Klavier.

Prolog für Troilus und Cressida (Walter Mehring) für Sopran, Alt, Tenor, Baß, Kornett und Posaune (Fragment).

Tanz (Charleston) op. 7,3 für Klavier.

Zwei Lieder von Lenin und Weh. [op. 7a+c] für Singstimme und Klavier. – I. Eine unterdrückte Klasse, die nicht darnach strebt... (Lenin) (Januar); II. Was ist "Aufruhr"? (Weh.).

Zwei Liedfragmente von Ottwalt für Singstimme und Klavier [1929?]. - I. Das Lied vom schönen Leben (Ernst Ottwalt); II. Das Lied von der Geduld (Ernst Ottwalt).

Blues für Saxophon und Klavier [1929?] (verschollen; cf. Herbers 1992, S.30).

Blues aus der Oper Zeus u. Elida für Saxophon und Klavier [1929?] (verschollen; cf. Herbers 1992, S.30).

Bühnenmusik zu *Irre* (Thomas Ring), [1929] (verschollen; cf. Pirsich 1987, S.36).

Bühnenmusik zu *Der Kaufmann von Venedig*, [1929?] (verschollen; Gastspiel von Berthold Viertel 'Die Truppe' ab 12.9.[1929?] im Berliner Lustspielhaus, cf. Sucoff 1969, S.35).

Langsamer Charleston für Klavier [1929?] (verschollen; cf. Herbers 1992, S.30).

Sonate für Saxophon und Klavier [1929?] (verschollen; erwähnt in Wolpes Tagebüchern).

1930

Auch die kleinste Tat (Hans Eckelt) [op. 7d] für Sprecher und Klavier (Januar 1930).

Auftrittsmarsch (Agitproptruppe 'Roter Stern') für Singstimme und Klavier [1930-32?].

Ballade von Karl Schmidt aus der grauen Stadt, der am Weihnachtsabend die Stadt der Reichen besuchen ging (Johannes R. Becher) [op. 11], für Chor und Klavier.

Bauernlied (Thomas Ring) [op.17?] für Singstimme und Klavier [1930?].

Kampfruf (Erich Weinert) [op. 16b] für Singstimme, Chor und Klavier [1930-33?].

Lied der Arbeiter-Musiker (Franz Bönsch) [op.17?] für Singstimme und Klavier [1930-32?].

Lied der roten Stürmer (-) für Singstimme [und Klavier] [1930-32?] (Fragment).

Proleten auf zum Durchbruchkampf (-) [op.17?] für Singstimme [1930-32?].

Rote Armee (Johannes R. Becher) [op. 16c] für Singstimme, Chor und Klavier [1930-33?].

Stark ist die Mauer (-) für Singstimme und Klavier [1930-32?].

Täglich schuftet früh und spät (-) [op.17?] für Singstimme [1930-32?].

Zwei Lieder von Johannes R. Becher für Singstimme, Chor und Klavier [1930?]. – I. Die Partei (Fragment?); II. Der tausendjährige Lenin.

Rote Studenten heraus, denn wir studieren... (Gustav von Wangenheim) für Singstimme und

Klavier [1930/31?] (verschollen; cf. G. von Wangenheim 1974, S.16).

Wir sind die Kolonne Kleistertopf (-) für Singstimme und Klavier [1930] (verschollen; cf. Sucoff 1969, S.35. Nach Hoffmann/Hoffmann-Ostwald 1973, 305, ein Lied der Berliner Agitproptruppe 'Rote Blusen', hier allerdings: Kolonne Kleistertopp).

1931

Antikriegslied (Ludwig Renn) [op. 16a] für Singstimme und Klavier [1931?].

Deutschland, Deutschland über alles und Variationen darüber für Klavier (Fragment).

Die Passion eines Menschen (Ludwig Renn) [op. 13?] für Singstimme, Chor, Sprecher, Tanzgruppe und Klavier [Orchester] (Fragment). - I. Vor der Fabrik; II. Gefangenenlieder ("Sträflinge"); III. Episode: Walter; IV. Nr.4; V. Nr.5 Tangoszene; VI. Nr.6 Blues; VII. Trauermarsch; VIII. Vom Gericht; IX. Lied vom Jungarbeiter; X. Wir Frauen können Kinder wohl gebären; XI. Denn der Tag wird kommen; XII. Es wird die neue Welt geboren.

Es wird die neue Welt geboren (Ludwig Renn) [op. 17?] für Singstimme und Klavier.

Freches Liedchen (Ludwig Renn) für Singstimme und Klavier.

Haben Sie Kummer (Siegfried Moos) für Singstimme und Klavier.

Lied des ATBD (Max Jensen) [op. 17 ?] für Singstimme und Klavier [1931-32?].

Lied des IATB (Max Gumbel) [op. 17?] für Singstimme und Klavier [1931].

Links den Kurs (Franz Bönsch) [op. 17?] für Singstimme und Klavier [1931-32?].

Musik zu Die Mausefalle (Gustav von Wangenheim) [op. 18a] für Singstimme und Klavier (Fragment der Bühnenmusik [eigentlich kleines Ensemble] zum ersten Stück der 'Truppe 1931'). - I. Couplet der Kapitalisten (Marsch); II. Das Lied vom seidnen Frack (Blues); III. Zitat "Kartoffelsupp", Motiv (Seidner Frack), Zitat "Kartoffelsupp"; IV. Accompagnement (Melodram); V. Jazz-Musik im Lokal; VI. Tango für den Psychotechniker; VII. Das Lied vom Nebenmann; VIII. Ballett der Konkurrenzen; IX. Rezitativ des großen und des kleinen Mannes; X. Schlagzeug-Motiv; XI. Das Grinzinglied; XII. Preußischer Marsch; XIII. Wiegenlied; XIV. Wach auf, Kollege!; XV. Song von Angebot und Nachfrage; XVI. Empfangsmusik; XVII. Wir haben unsre Kinderschuh (Fragment); XVIII. Welcher von beiden? (Fragment).

Ob du an der Maschine stehst (Franz Bönsch) [op.17?] für Singstimme und Klavier.

Rote Soldaten (Siegfried Moos) [op. 16d] für Singstimme und Klavier [1931-32?].

RSI (Rotes Spartakiade-Lied) (Walter Stolle) [op.17?] für Singstimme und Klavier [1931?].

a. *Orchestersuite aus dem Stück "Klassenjustiz"* b. 3 *bourgeoise Melodien ebenfalls daraus* c. *Chorsuite über ein Stück "Klassenjustiz"* [op. 13] (verschollen; möglicherweise handelt es sich hierbei um die *Passion eines Menschen* (1931), identisch vielleicht auch mit *Suite for Small Orchestra*. 1932, die Sucoff (1969, S.36) angibt).

Auftrittslied der Truppe Rote Falken (-) für Singstimme und Klavier (verschollen; cf. Sucoff 1969, S.36).

Das Lied vom Überfluß [op. 19] [1931/32] (verschollen; nach Inge von Wangenheim auf einen Text Johannes R. Bechers geschrieben und u.a. von Wolpes Bruder Willi in einer Veranstaltung mit Chorbegleitung vorgetragen, cf. Wangenheim 1991).

Du mußt begreifen, daß der Kapitalismus... (Rudolf Hilferding) [op. 14] für gemischten Chor, Anfang 1931 für die Revue *Links-Rechts!* des 'Kollektiv Roter Schauspieler', dem Vorläufer der 'Truppe 1931' (verschollen; Sucoff (1969, S.25) gibt 1924 an, was sicherlich falsch ist, cf. I. von Wangenheim 1976, S. 387-9).

Musik für Jean Weidt und seine Tanzgruppe 'Die Roten Tänzer': *Tanz mit der roten Fahne, Schritte in der Nacht, Alter Mann singt, Akkord-Akkord, Tanz der Gefangenen II* [1931?] (verschollen; cf. Weidt 1968, S. 70).

So oder so (-) (verschollen; cf. Sucoff 1969, S.36).

1932

Alles an den roten Start (Siegfried Moos) [op. 15] für Agitproptruppe, Chor, kleines Ensemble und Blasorchester (Fragment der Musik zu einer "roten Sportrevue"). – I. Marsch 3.; II. 6. Das ist der Sport der herrschenden Klasse; III. Stiehlt die Muskeln...; IV. ? ; V. ? .

Arbeit und Kapital (Martin Lindt) für Singstimme und Klavier.

Musik zu Da liegt der Hund begraben (Gustav von Wangenheim) [op. 18b] für Singstimme, Saxophon bzw. Klarinette, Trompete, Posaune, Klavier und Schlagzeug (bis auf wenige Ausnahmen vollständige Bühnenmusik zum zweiten Stück der 'Truppe 1931'). – I. Ouvertüre (Fragment); II. 2. Da muß der Mensch mal rausfahren aus der Haut; IIIa. Immer nur lächeln von Franz Lehár aus "Land des Lächelns"; IIIb. China-Kitsch nach Motiven von Ketélby usw.; IIIc. Pantomime; IVa. 4. Er fühlt sich fort von Weißen und von Roten; IVb. Erster Rikscha-Auftritt; V. 5. Nicht immer ist Gerechtigkeit bei denen, die auch Richter sind; VI. 6. Was auch die Leute sagen; VIIa. 7. Ich war in meiner Heimat Schützenkönig; VIIb. Zweiter Rikscha-Auftritt; VIII. 8. Da muß der Mensch mal rausfahren aus der Haut (Reprise); IX. Tanz auf dem Piratenschiff (fehlt); X. 10. Der Graf von Luxemburg; XIa. Tanz während der Unterhaltung [mit der] Großfürstin; XIb. Tanz auf dem Piratenschiff II; XII. 12. Rikscha Lied (Fragment); XIII. 13. Ich hab die ganze Welt bereist; XIV. Vergiß, vergiß das Beste nicht (Fragment).

Stempellied (Martin Lindt) für Singstimme und Klavier [1932?].

Let him go Cantata (Johannes R. Becher) (verschollen; cf. Sucoff 1969, S.36).

Suite for Small Orchestra (verschollen; cf. Sucoff 1969, S.36).

1933

Musik zu Wer ist der Dümme (Gustav von Wangenheim) [op. 18c] für Singstimme und

Klavier bzw. Chor, Saxophon, Trompete, Posaune, Klavier und Schlagzeug (Fragment der Bühnenmusik zum dritten Stück der 'Truppe 1931'). – I. Entfesseltes Theater (nach klassischen Mustern); II. Franz ist scheinotot; III. Schlafmusik bei den Negern; IV. Das Wumba-Wumba Lied; V. Zwischenspiel im Sinne der Worte Franzens; [VI. Es wird die neue Welt geboren;] VII. Biedermeier liebgebändert.

Klondyke. Oratorium zur guten Unterhaltung [op. 20] (verschollen, cf. um 1935 in Palästina erstelltes Werkverzeichnis).

Marsch und Variationen für zwei Klaviere [op. 21] (1933/34).

4. Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften, Bd.18 und 19, hg. v. Rolf Tiedemann und Klaus Schulz, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984.

Ardon, Mordechai (d.i. Max Bronstein): Interview mit Austin Clarkson am 27.11.1979, unveröffentlicht.

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften III, hg. v. Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972.

Bauer, Marion: Stefan Wolpe; in: *Modern Music*, League of Composers Inc., 17, New York 1940, S. 233-6.

Becher, Johannes R.: Gesammelte Werke, Bd.3 (Gedichte 1926-1935), hg. v. Johannes-R.-Becher-Archiv der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Berlin und Weimar: Aufbau 1966.

Bönsch, Franz: Interview mit Austin Clarkson in Wien am 30.12.1983 (transkribiert von Reinhard Voigt, November 1988), unveröffentlicht.

Brün, Herbert: Unterricht bei Stefan Wolpe (Aus einem Gespräch mit Stuart Smith); in: Westdeutscher Rundfunk (Hg.), Stefan Wolpe, Von Berlin nach New York, Köln 1988, S.111-2.

Budzinsky, Klaus: Pfeffer im Getriebe, So ist und wurde das Kabarett, München: Universitas 1982.

Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): Die Weimarer Republik (= Informationen zur politischen Bildung 109/110), Bonn: Franzis 1988.

Butting, Max: Musikgeschichte, die ich miterlebte, Berlin: Henschel 1955.

Clarkson, Austin: Stefan Wolpe's Berlin Years; in: *Music and Civilization*, Essays presented to Paul Henry Lang, hg. v. Edmond Strainchamps und Maria Rika Maniates, New York/London: Norton & Company 1984, S. 371-93.

Clarkson, Austin: The works of Stefan Wolpe: a brief catalogue; in: *Music Library Association Notes* 41, 4/1985, S. 667-82.

Clarkson, Austin: Stefan Wolpe; in: *The New Grove Dictionary of American Music*, Vol.4, New York: Macmillan 1986, S. 548-9.

- Colpet, Max: ...wenn man trotzdem lacht, Chansons, Lieder und Texte aus einer bewegten Zeit, München: Mahnert-Lueg 1980.
- Csipák, Károly: Probleme der Volkstümlichkeit bei Hanns Eisler (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd.11), München-Salzburg: Katzbichler 1975.
- Damerius, Helmut: Über zehn Meere zum Mittelpunkt der Welt, Erinnerungen an die "Kolonne Links", Berlin: Henschel 1977.
- Diezel, Peter: Exiltheater in der Sowjetunion 1932-1937, Berlin: Henschel 1978.
- Dümling, Albrecht: Symbol des Fortschritts, der Dekadenz und der Unterdrückung, Der Bedeutungswandel des Jazz in den 20er Jahren; in: Angewandte Musik – 20er Jahre, Redaktion Dietrich Stern (= Argument- Sonderband 24), Berlin: Argument-Verlag 1977, S.81-106.
- Eisler, Hanns: Musik und Politik, Schriften 1924-1948, Textkritische Ausgabe von Günter Mayer, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1973.
- Grabs, Manfred: Hanns Eisler, Kompositionen – Schriften – Literatur, Ein Handbuch, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1984.
- Grune, Hans-Jürgen: Dein Auftritt, Genosse!, Das Agitproptheater – eine proletarische Massenbewegung; in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.), Wem gehört die Welt – Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik, Berlin: NGBK 41977, S.432-40 (Dokumente: S.456-61).
- Gülke, Peter: Franz Schubert und seine Zeit, Laaber: Laaber 1991.
- Heine, Heinrich: Sämtliche Schriften, Vierter Band, hg. v. Klaus Briegleb, München: Hanser 1971.
- Herbers, Werner: Programmheft zu drei Konzerten der Ebony Band Amsterdam "Donaueschingen 1921-1926 – Bauhaus en andere inspiratiebronnen – Novembergruppe", Amsterdam [1992].
- Hoffmann, Ludwig (Hg.): Theater der Kollektive, Proletarisch-revolutionäre Berufstheater in Deutschland 1928-1933, Stücke, Dokumente, Studien, Bd.2, Berlin: Henschel 1980 (zur 'Truppe 1931': S. 431-786).
- Hoffmann, Ludwig / Hoffmann-Ostwald, Daniel: Deutsches Arbeitertheater 1918-1933, 2. Band, Zweite, erweiterte Auflage, München: Rogner & Bernhard 1973.
- Hoffmann, Ludwig / Siebig, Karl: Ernst Busch, Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten, Berlin: Henschel 1987.
- Hoffmann-Ostwald, Daniel: Entwicklungslinien der Agitproptruppenbewegung in Deutschland; in: Institut für Volkskunstforschung (Hg.), Agitprop 1924-1933 (= Kulturelle Traditionen der Arbeiterbewegung, Heft 1), Leipzig: Hofmeister 1960, S.7-84.
- Hoffmann-Ostwald, Daniel (Hg.): Auf der roten Rampe, Erlebnisberichte und Texte aus der Arbeit der Agitproptruppen vor 1933, Berlin: Henschel 1963.
- Ihering, Herbert: Von Reinhardt bis Brecht, Vier Jahrzehnte Theater und Film, Bd.III, 1930-1932, Berlin: Aufbau 1961.
- Kästner, Erich: Gesammelte Schriften Bd.1 (Gedichte), Köln: Kiepenheuer & Witsch 1959.
- Kanzler, Christine: Vom Kulturrevolutionär zum "Volksfeind", Hans Hauska und die "Kolonne Links"; in: Hans Schafranek (Hg.), Die Betrogenen, Österreicher als Opfer stalinistischen Terrors in der Sowjetunion, Wien: Picus 1991, S.47-74.

- Klemm, Eberhardt: Stefan Wolpe - ein fast vergessener Berliner Komponist; in: Klaus Mehner / Joachim Lucchesi (Hg.), Studien zur Berliner Musikgeschichte, Musikkultur der zwanziger Jahre, Berlin: Henschel 1989, S. 30-51.
- Klemm, Eberhardt: Zwischen Dadaismus und Agitprop: Der Komponist Stefan Wolpe; in: Musik und Gesellschaft 39, 1989, S. 12-17.
- Kliemann, Helga: Die Novembergruppe (= Bildende Kunst in Berlin, Bd.3), Berlin: Gebr. Mann 1969.
- Korn, Peter Jona: Ernst Toch und seine Freunde – die österreichischen Komponisten im kalifornischen Exil; in: Beiträge '90, Österreichische Musiker im Exil, Kolloquium 1988, hg. v. d. Österreichischen Gesellschaft für Musik, Kassel: Bärenreiter [1990], S.134-42.
- Kröll, Friedhelm: Bauhaus 1919-1933, Künstler zwischen Isolation und kollektiver Praxis (= Gesellschaft und Kommunikation, Bd.17), Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag 1974.
- Krüger, Klaus: Wir machen Musik, Tanzorchester im Dritten Reich; in: Bernd Polster (Hg.), "Swing Heil", Jazz im Nationalsozialismus, Berlin: Transit 1989, S. 35-66.
- Kühn, Traudl: Über die Teilnahme der revolutionären Arbeiterkulturbewegung an den Klassenkämpfen des Proletariats in Deutschland 1928-1933 unter besonderer Berücksichtigung der Agitproptruppe "Rotes Sprachrohr", Berlin; in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung, Heft 3, 1960, S.508-31.
- Kunstamt Kreuzberg, Berlin / Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln (Hg.): Weimarer Republik, Berlin-Hamburg: Elefanten Press 1977.
- Lammel, Inge (Hg.): Lieder der Agitprop-Truppen vor 1945 (= Das Lied – Im Kampf geboren, Heft 2), Leipzig: Hofmeister 1959.
- Lammel, Inge (Hg.): Lieder der Arbeiterkinder (= Das Lied – Im Kampf geboren, Heft 6), Leipzig: Hofmeister 1960.
- Last, Leopold: Interview mit Austin Clarkson am 14.12.1979, unveröffentlicht.
- Lindtberg, Leopold: Reden und Aufsätze, Zürich: Atlantis 1972.
- Mehring, Walter: Chronik der Lustbarkeiten II, Die Gedichte, Lieder und Chansons 1918-1933, hg. v. Christoph Buchwald, Frankfurt/M.-Berlin-Wien: Ullstein 1983.
- Meyer, Ernst Hermann: Kontraste – Konflikte, Erinnerungen – Gespräche – Kommentare, hg. v. Dietrich Brennecke und Mathias Hansen, Berlin: Verlag Neue Musik 1979.
- Mytze, Andreas W.: Ottwalt, Leben und Werk des vergessenen revolutionären deutschen Schriftstellers, Berlin: europäische ideen 1977.
- Neumann, Eckhard (Hg.): Bauhaus und Bauhäusler - Bekenntnisse und Erinnerungen, Bern: Hallwag 1971.
- Ode, Erik: Der Kommissar und ich, Die Erik-Ode-Story, München: Goldmann o.J.
- Otto, Rainer / Rösler, Walter: Kabarettgeschichte, Abriß des deutschsprachigen Kabarett, Berlin: Henschel 1981.
- Peyser, Joan: Wolpe: A thoroughly modern maverick; in: *New York Times*, 6.2.1972.
- Peters, Rainer / Vogt, Harry: Die Berliner Novembergruppe und ihre Musiker; in: Westdeutscher Rundfunk (Hg.), Stefan Wolpe, Von Berlin nach New York, Köln 1988, S.45-50.

Petersen, Jan: Die Bewährung, Eine Chronik, Berlin und Weimar: Aufbau 1975.

Pfützner, Klaus: Ensembles und Aufführungen des sozialistischen Berufstheaters in Berlin (1929-1933); in: Schriften zur Theaterwissenschaft, Schriftenreihe der Theaterhochschule Leipzig, hg. v. Rolf Rohmer, Bd.4, Berlin: Henschel 1966, S. 11-246 (zur 'Truppe 1931': S. 120-145).

Phleps, Thomas: "Für euch der Pfennig, für sie die Mark!", Stempellieder und Wohltätigkeitsmusiken von Hanns Eisler, Programmheft Hanns Eisler Ensemble, Kassel 1986.

Phleps, Thomas: Hanns Eislers "Deutsche Sinfonie", Ein Beitrag zur Ästhetik des Widerstands, Kassel: Bärenreiter 1988.

Phleps, Thomas: "An Anna Blume" – Ein vollchromatisiertes Liebesgedicht von Kurt Schwitters und Stefan Wolpe; in: Zwischen Aufklärung & Kulturindustrie, Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag, Band I: Musik/Geschichte, hg. v. Hanns-Werner Heister, Karin Heister-Grech u. Gerhart Scheit. Hamburg: von Bockel 1993, S. 157-177.

Pirsich, Volker: Thomas Ring, Zu Leben und Werk; in: Thomas Ring, Das dichterische und bildnerische Werk 1916-1933, Eine Auswahl, zusammengestellt und kommentiert von Volker Pirsich, Herzberg: Traugott Bautz 1987, S. 7-47.

Reis, Clare R.: Composers in America. Biographical Sketches of Contemporary Composers with a record of their works. New York: Macmillan 1947 (zu Wolpe: S.389).

Rösler, Walter (Hg.):Gehn ma halt a bisserl unter..., Kabarett in Wien von den Anfängen bis heute, Berlin: Henschel 1991.

Scherchen, Hermann: ...alles hörbar machen, Briefe eines Dirigenten 1920 bis 1939, hg. v. Eberhardt Klemm, Berlin: Henschel 1976.

Schwitters, Kurt: Anna Blume und ich, Die gesammelten Anna-Blume-Texte, hg. v. Ernst Schwitters, Zürich: Arche 1987.

Siebig, Karl: "Ich geh' mit dem Jahrhundert mit", Ernst Busch, Eine Dokumentation, Reinbek: Rowohlt 1980.

Skulsky, Abraham: Stefan Wolpe, Liberation from Enslavement of the Twelve-Tone System; in: *Musical America* 71, Nr.13, New York 1.11.1951, S. 6/29.

Spira, Steffie: Trab der Schaukelpferde, Autobiographie, Freiburg/Br.: Kore 1991.

Spira, Steffie: Telefoninterview mit Thomas Phleps am 9.10.1992, unveröffentlicht.

Stauffer, Teddy: Es war und ist ein herrliches Leben, Frankfurt/M.-Berlin: Ullstein 1968.

Stuckenschmidt, Hans Heinz: Die Musik zum Film; in: *Die Musik* XVIII, 11/1926, S. 807-16.

Stuckenschmidt, Hans Heinz: Musik und Musiker in der Novembergruppe; in: *Kunst der Zeit* II, Heft 1-3 (Sonderheft: Zehn Jahre Novembergruppe), Berlin: Ottens 1928, S. 94-101.

Stuckenschmidt, Hans Heinz: Ein Berliner Komponist wieder in Berlin; in: *Melos* 14, 6/1957, S. 184-5.

Stuckenschmidt, Hans Heinz: Musik am Bauhaus, Vortrag, gehalten im Bauhaus-Archiv in Berlin am 11.Mai 1976, hg. v. Hans M. Wingler, Berlin: Bauhaus-Archiv 1978/79.

Stuckenschmidt, Hans Heinz: Blick in den Spiegel; in: *Melos* 28, 11/1961, S. 349-55.

Stuckenschmidt, Hans Heinz: Zum Hören geboren, Ein Leben mit der Musik unserer Zeit, München/

Zürich: Piper 1979a.

Stuckenschmidt, Hans Heinz: Heinz Tiessen – der Freund; in: Manfred Schlösser (Hg.), Für Heinz Tiessen 1887-1971, Aufsätze - Analysen - Briefe - Erinnerungen - Dokumente - Werkverzeichnis - Bibliographie, Berlin: Akademie der Künste 1979b, S. 9-14.

Sucoff, Herbert: Catalogue and Evaluation of the Work of Stefan Wolpe, M.A. Thesis, Queens College of the City University of New York, 1969, unveröffentlicht.

Tal, Josef: Der Sohn des Rabbiners, Ein Weg von Berlin nach Jerusalem, Berlin: Quadriga 1985.

Theurich, Jutta: Zur Stellung Ferruccio Busonis im Berliner Musikleben; in: Klaus Mehner / Joachim Lucchesi (Hg.), Studien zur Berliner Musikgeschichte, Musikkultur der zwanziger Jahre, Berlin: Henschel 1989, S.51-70.

Trepte, Curt: Du hast noch einen gültigen deutschen Paß, dann aber raus..., Gespräch mit Gudrun Klatt/ Claude Sebisch; in: *Notate* 3/1990, S.13-6, und 4/1990, S.10f.

Tretjakow, Sergej: Hanns Eisler; in: Sinn und Form, Sonderheft Hanns Eisler, hg. v. d. Deutschen Akademie der Künste, Berlin: Rütten & Loening 1964, S.110-28.

Vogel, Wladimir: Schriften und Aufzeichnungen über Musik, "Innerhalb-außerhalb", Revidiert, hg. und mit einem Nachwort versehen v. Walter Labhart, Zürich: Atlantis 1977.

Vogel, Wladimir: Brief an Austin Clarkson vom 15.5.1981, unveröffentlicht.

Vogt, Harry: Stefan Wolpe, Beiheft zur CD "Stefan Wolpe – music for any instruments" (col legno 429357-2), München: col legno 1989, S. 5-8.

Voigt, Reinhard: "through me all collective human forces are raging", Geschichte einer Utopie; in: Westdeutscher Rundfunk (Hg.), Stefan Wolpe, Von Berlin nach New York, Köln 1988a, S.72-81.

Voigt, Reinhard: "Ach wie gerne, wie gerne ich Dich und Euch alle wiedersähe", Das Exil des Komponisten Stefan Wolpe; in: Projektgruppe Musik und Nationalsozialismus (Hg.), Zündende Lieder – Verbrannte Musik, Folgen des Nationalsozialismus für Hamburger Musiker und Musikerinnen, Hamburg: VSA 1988b, S.45-54.

Wangenheim, Gustav von: Da liegt der Hund begraben und andere Stücke, Aus dem Repertoire der "Truppe 31", Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1974.

Wangenheim, Inge von: Mein Haus Vaterland, Erinnerungen einer jungen Frau, Halle/Saale: Mitteldeutscher Verlag 1976.

Wangenheim, Inge von: Von einem, der seine Lieder vergaß; in: Dies., Die tickende Bratpfanne, Kunst und Künstler aus meinem Stundenbuch, Rudolstadt: Greifenverlag 1982, S. 118-23.

Wangenheim, Inge von: Interview mit Thomas Phleps in Weimar am 8.2.1991, unveröffentlicht.

Weber, Hermann: Die Wandlung des deutschen Kommunismus, Die Stalinisierung der KPD in der Weimarer Republik, Gekürzte Studienausgabe, Frankfurt/M.: Europäische Verlagsanstalt 1969.

Weber, Hermann (Hg.): Der deutsche Kommunismus, Dokumente 1915-1945, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1973.

Weidt, Jean: Der Rote Tänzer, Ein Lebensbericht, Berlin: Henschel 1968.

Weidt, Jean: Auf der großen Straße, Jean Weidts Erinnerungen, nach Tonbandprotokollen aufgezeichnet und hg. v. Marion Reinisch, Berlin: Henschel 1984.

Weill, Kurt: Ausgewählte Schriften, hg. mit einem Vorwort v. David Drew, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1975.

Weinert, Erich: Das Zwischenspiel, Deutsche Revue von 1918 bis 1933, Berlin: Volk und Welt 1950.

Weinert, Erich: Gesammelte Gedichte, Bd.2 (Gedichte 1926-1927), hg. v. d. Akademie der Künste der DDR, Berlin und Weimar: Aufbau 1971.

Weinert, Erich: Gesammelte Gedichte, Bd.3 (Gedichte 1928-1929), hg. v. d. Akademie der Künste der DDR, Berlin und Weimar: Aufbau 1972.

Weinert, Erich: Gesammelte Gedichte, Bd.4 (Gedichte 1930-1933), hg. v. d. Akademie der Künste der DDR, Berlin und Weimar: Aufbau 1973.

Westdeutscher Rundfunk Köln (Hg.): Stefan Wolpe, Von Berlin nach New York (= Programmheft zu sechs Konzerten vom 14.-16.9.1988 in der Musikhochschule Köln), Köln 1988.

Wolf, Friedrich: Aufsätze über Theater, Berlin: Aufbau 1957.

Wolpe, Stefan: Letter to Colleagues, Jerusalem, 12. September 1938, unveröffentlicht.

Wolpe, Stefan: Notes by the Composer, edited by Austin Clarkson, Toronto: York University 1985.

Wolpe, Stefan: Lecture on Dada, hg. v. Austin Clarkson; in: *Musical Quarterly*, 2/1986, S. 202-15.

Wolpe-Rademacher, Irma: Konvolut von Interviews und Telefongesprächen mit Austin Clarkson zwischen 1976 und 1980, unveröffentlicht [zit. als Wolpe-Rademacher 1980].

Wonneberger, Günther: Deutsche Arbeitersportler gegen Faschisten und Militaristen 1929-1933, Zur historischen Bedeutung des revolutionären Arbeitersports (= Dokumente und Analysen aus der Geschichte der revolutionären Jugendbewegung 2), Köln: Kämpfende Jugend 1975.

Zenck, Martin: Das revolutionäre Exilwerk des Komponisten Stefan Wolpe – mit kritischen Anmerkungen zur Musikgeschichtsschreibung der dreißiger und vierziger Jahre; in: *Künste im Exil*, hg. im Auftrag der Gesellschaft für Exilforschung v. Claus-Dieter Krohn (= Exilforschung, Bd. 10), München: text & kritik 1992, S.129-51.

[1] Alle den Kapiteln vorangestellten Zitate sind Wladimir Majakowskis *Decret No.2 - An die Armee der Künstler* in der durch Wolpes Vertonung übermittelten Übersetzung entnommen. Im übrigen zitiert der Einleitungsteil die handschriftlichen Äußerungen Wolpes ohne Bereinigung grammatikalischer oder orthographischer Fehler.

Danken möchte ich an dieser Stelle allen, die am Zustandekommen der vorliegenden Edition beteiligt waren. Originelle Formulierungen sind immer schwerer zu finden, deshalb sage ich so schlicht wie aufrichtig Austin Clarkson, der mir über lange Jahre hinweg jede ihm mögliche Hilfe gewährte, meinen allerherzlichsten Dank. Ohne die produktive Kritik, die zahlreichen nützlichen Hinweise und Anregungen dieses unermüdlichen Wolpe-Forschers, dem ich mich freundschaftlich verbunden fühle, wären die beiden Bände wohl kaum denkbar gewesen. Mein besonderer Dank gilt Hilda Wolpe-Morley, die mir während meines Aufenthaltes in New York die uneingeschränkte Möglichkeit eröffnete, das Werk Stefan Wolpes inmitten der Atmosphäre zu studieren, in der der Komponist seine letzten Lebensjahre verbrachte. Danken möchte ich auch Peter Andert vom Arbeiterliedarchiv der Akademie der Künste (Ost-Berlin) für die Bereitstellung von Kopien der schwer erreichbaren Lieddrucke und Helmut Rösing, dessen Einwände und Vorschläge mir bei der Arbeit an der Schlußfassung des Manuskripts eine sehr wertvolle Hilfe bedeuteten. Die Deutsche Forschungsgemeinschaft

ermöglichte den Fortgang der Editionsarbeit durch ein Stipendium, für dessen Gewährung ebenfalls gedankt sei.

[2] Das Folgende stützt sich, ohne es bis ins einzelne aufzuschlüsseln, auf die wenigen, zu Lebzeiten Wolpes und wohl in Absprache mit ihm erschienenen Artikel (Bauer 1940; Reis 1947; Skulsky 1951), vor allem aber auf die exzellenten Vorarbeiten Austin Clarksons: seine 1984 vorgelegte erste Rekonstruktion dieser Jahre, sein noch nicht abgeschlossenes *Stefan Wolpe Handbook*, in das auch die vom Verfasser ermittelten Daten zum Zeitraum bis 1933 Eingang finden werden, und insbesondere die von ihm in den 1970er Jahren geführten Interviews mit Angehörigen und Freunden Wolpes aus jener Zeit (Ardon 1979; Bönsch 1983; Last 1979; Wolpe-Rademacher (geb. Schoenberg) 1980). Die von Clarkson bereitgestellte Materialbasis wird durch zwei Interviews des Verfassers mit Inge von Wangenheim (1991) und Steffie Spira (1992) ergänzt. Alle weiteren potentiellen Gesprächspartner sind inzwischen verstorben.

Leider sind diese 40 bis 50 Jahre nach der hier verhandelten Zeit geführten Interviews, ebenso die niedergeschriebenen Erinnerungen (etwa Wangenheim 1976) hinsichtlich der Fakten nicht immer zuverlässig, teilweise sogar widersprüchlich, da im nachhinein vergangene Ereignisse verwechselt oder falsch datiert werden. Diese Gedächtnisschwäche darf freilich nicht verwundern, haben doch die Memoirenschreiber und Gesprächspartner zumeist die Siebzig überschritten. Der Unzuverlässigkeit in den Fakten muß allerdings in unserer Rekonstruktion insofern Rechnung getragen werden, als verstärkt vom Potentialis Gebrauch gemacht wird und sich widersprechende Aussagen, soweit sie nicht im Vorfeld zu klären sind, ohne Gewichtung dokumentiert und mit Anmerkungen des Verfassers versehen werden.

[3] Die Eltern emigrieren nach 1933 in die Tschechoslowakei, wo ihre zweite Tochter Bobbi mit ihrem Ehemann lebt. Beide sterben vor der Annektion durch das faschistische Deutschland 1938. Bobbi lebt später in England. Die ältere Tochter Therese hingegen geht als "international courtesan", wie Irma Wolpe-Rademacher (1980, 6) höflich formuliert, nach Lissabon, wo sich während des Krieges ihre Spuren verlieren.

[4] Mordechai Ardon (1979, 2), der damals auch in der Schlomann-Villa unterkommt, bezeichnet ihn als "Justizrat".

[5] Irma Wolpe-Rademacher (1980, 65) berichtet, daß Frau Schlomann die Mutter von Wolpes bestem Freund Fred gewesen sei und ihn gleichsam adoptiert habe. Und Mordechai Ardon (1979, 4): "He was years in the cellar by Schlomann. The cellar became like another home". Tatsächlich gibt Wolpe noch am 18.12.1931 auf einer "Erklärung" der 'Truppe 1931', die sich in den Polizeiakten über die Truppe erhalten hat (Faksimile in Hoffmann 1980, 785), als Adresse "Berlin-Dahlem / Parkstrasse 96", also die Schlomann-Villa an. Übrigens muß das Verhältnis von Else Schlomann zu ihrem Sohn gestört gewesen sein. "She had a son, but we [Wolpe und Ardon] were much closer to her" (Ardon 1979, 5), "she sort of neglected her son" (Wolpe-Rademacher 1980, 63). Fred Schlomann arbeitet später als Psychoanalytiker in New York.

[6] Wolpes Brief liegt im Busoni-Nachlaß der Deutschen Staatsbibliothek Berlin.

[7] In einer Sammelbesprechung der Frankfurter "Kammermusikwoche" von Karl Holl ist en passant die Rede von "ganz indiskutablen Klavierstücken von Stephan Wolpe" ('Die Musik' XV, 11/1923, S. 815). Adorno geht übrigens an gleicher Stelle ähnlich hart mit der deutschen Erstaufführung der "Histoire du soldat" ins Gericht: Strawinsky "hat das Dach eingerissen, nun rinnt ihm der Regen auf die Glatze. [...] als trister Bohèmeulk mag es passieren, ernst genommen ist's musikalische Zivilisationsliteratur. [...] Daran vermochte [...] Scherchens vorzügliche musikalische Leitung nichts zu ändern, auch nicht Hindemiths phantastisches Geigenspiel" (Adorno 1984, Bd.19, 28).

In späteren Jahren äußert sich Adorno übrigens durchaus anerkennend über die Musik Wolpes, dieses "Outsiders im besten Sinne des Wortes" (cf. Adorno 1984, Bd.18, 582f.).

[8] Mordechai Ardon (1979, 10ff.) spricht allerdings von einem großen Einfluß Ittens auf Wolpe, vor allem seiner Art zu lehren: "His way was to shock us. And to make us to forget all things we have seen. To bring out the fast feelings. And this was very near to Stefan too, [...] Itten was for us this magician that make us free. He frees something in us." Hinsichtlich der von Itten mit Vehemenz vertretenen, aus den USA importierten persischen Mazdaznan-Lehre aber schränkt auch Ardon ein, daß Wolpe nur einmal 1923 für ein paar Tage zur europäischen Mazdaznan-Zentrale nach Herrliberg am Zürichsee gekommen sei: "I was a believer. He [Wolpe] was suspicious". Zu Bauhaus und Mazdaznan cf. Neumann 1971, 23/28ff und - im Rahmen einer globalen,

soziologisch orientierten kritischen Darstellung - Kröll 1974, 48f.

[9] Nach 1926 eröffnet Friedl Dicker mit Singer ein Atelier in Wien, pendelt aber weiterhin bis 1933 zwischen Wien und Berlin, wo sie an der von Johannes Itten und Georg Muche 1926 gegründeten Schule für Malerei, Graphik, Fotografie und Architektur unterrichtet, und muß schließlich nach dem Wiener Februar-Aufstand 1934 nach Prag emigrieren. Sie wird 1942 von den Nazis nach Theresienstadt deportiert, wo sie auf der Grundlage von Ittens Vorkurs den internierten Kindern Malunterricht erteilt. Viele der hier entstandenen Zeichnungen haben sich erhalten. Im Oktober 1944 wird Friedl Dicker nach Auschwitz überführt und ermordet.

[10] Der ein Jahr ältere Stuckenschmidt hat eine ähnliche 'Vergangenheit' wie Wolpe. 1920 werden bei der von George Grosz, John Heartfield und Raoul Hausmann in Berlin veranstalteten 'Internationalen Dadamesse' vier seiner geklebten dadaistischen Collagen ausgestellt (cf. Stuckenschmidt 1979a, 30f.), in Bremen "exekutiert" er - so der Programmzettel des "Cabaret DADA" vom 20. Mai 1920 (Faksimile in: Stuckenschmidt 1961, 354) - "vor dem Klavier" und mit seinem Freund Herbert Fredersdorf "auf dem Kothurn" Werke von Schwitters, Hülsenbeck, Nebel u.a. Im gleichen Jahr kommt er mit Hermann Scherchen in Kontakt, der im September in 'Melos' (I, 15/1920) den Aufsatz *Melodie* des knapp Neunzehnjährigen veröffentlicht. In den nächsten Jahren veranstaltet Stuckenschmidt in Hamburg mit dem Schönberg-Schüler Josef Rufer einen Zyklus mit moderner Musik, komponiert selbst und spielt 1922 anlässlich einer Werkbund-Ausstellung Klaviermusik zu Maskentänzen (u.a. seinen *Marsch Alexanders des Großen über die Brücken Hamburgs*), im Sommer 1923 für die Revue *Die Jungfrau* im Hamburger Kabarett 'H.K.' (cf. Stuckenschmidt 1979a, 49/63). Wenig später schreibt er - auf Einladung Laszlo Moholy-Nagys in Weimar - die Musik zu Kurt Schmidts *Mechanischem Ballett*, das im Rahmen des Kabarettprogramms der Bauhaus-Woche am 17. August 1923 im Jenaer Stadttheater uraufgeführt wird (cf. Neumann 1971, 57). Die - wie Stuckenschmidt (1979a, 62; cf. auch 1978/79, 6ff.) sich erinnert - "primitive, nur aus Akkorden und Rhythmen bestehende Begleitmusik" für Violine und Klavier, "melodisch aus Volksliedfragmenten gewonnen", wird von Lonny Ribbentrop und ihm selbst gespielt.

[11] Wie es um solch gegensätzliche Beurteilungen pianistischer Fähigkeiten steht, läßt sich gleichfalls mit Stuckenschmidt exemplifizieren, der über Adorno, der immerhin einst eine Konzertpianistenlaufbahn anstrebte, schreibt: "Klavier spielte er geläufig mit einem trockenen, poesielosen Ton" (Stuckenschmidt 1979a, 89). Da sind wiederum andere ganz anderer Meinung. Nicht zuletzt mag die ekstatische Ausstrahlung, die durchweg "100%ige Anspannung" (Brün 1988, 111) des Freundes für Stuckenschmidt keine geringe Rolle gespielt haben, eine Ebene, der der als Person eher unscheinbare Adorno wenig entgegenzusetzen hatte.

[12] An anderer Stelle hat Stuckenschmidt (1979b, 11) ein anderes Szenario in Erinnerung: Wolpe, "ein Virtuose und Blattspieler hohen Ranges", habe den Klavierauszug des "Wozzeck" zusammen mit ihm und Heinz Tiessen in dessen Wohnung "an einem unvergeßlichen Vormittag" durchgespielt. Alle drei "kosteten kaum von dem Essen, das Frau Tiessen mittags brachte, und hörten erst abends auf, als wir es beinahe auswendig kannten".

[13] Werner Herbers berichtete dem Verfasser in einem persönlichen Gespräch von einer (leider nicht mehr auffindbaren) Zeitungsnotiz, derzufolge Wolpe 1925 Viking Eggelings avantgardistischen Trickfilm *Symphonie Diagonal* als Pianist begleitet habe und anschließend vom Publikum aus Ärger über die grobe, atonale Musik verprügelt worden sei. Tatsächlich ist Eggelings *Symphonie Diagonal* im Rahmen einer Veranstaltung der Novembergruppe unter dem Titel 'Der absolute Film' am 3. Mai 1925 uraufgeführt und tatsächlich bei dieser Film-Matinée der Klavierspieler verprügelt worden. Aber weder ist zu belegen, daß es sich dabei um Stefan Wolpe gehandelt hat, noch handelt es sich um Eggelings Film. Folgt man Hans Richters über 30 Jahre späterem Bericht, so ist das Publikum über die zuvor gezeigten Filme so verärgert gewesen, "daß es auf meinen Film 'Rhythmus', der nur Rechtecke und Quadrate zeigte, mit Gewalt reagierte und den Klavierspieler verprügelte, der vom Theater angestellt war um die Filme zu begleiten. Mich kannte man ja nicht, und der Mann war unschuldig" (zit. n. Kliemann 1969, 78). Die leider verschollene Musik zu 'Rhythmus' wiederum stammt in der Tat von Wolpe (cf. Stuckenschmidt 1926, 813f.). Ob er freilich selbst gespielt hat, ist fraglich. Da Richter mit Wolpe seit der Dada-Zeit befreundet ist (cf. Wolpe 1986, 206), scheint es unwahrscheinlich, daß ihm eine solche öffentliche Züchtigung seines Freundes entfallen ist.

[14] Einige nüchterne Stichworte zu dieser für die Zeit exceptionellen Komposition: Die 113 Takte der

Stehenden Musik, dem Kopfsatz von Wolpes *Klaviersonate*, sind in nahezu schulmäßig durchgeführter Sonatenhauptsatzform geschrieben und von der Dreiteiligkeit gleichsam überdeterminiert: Die drei Hauptteile reihen jeweils drei Konstellationen mit anschließender repetitiver Steigerung der letzten. Nach 99 (!) Takten ein Takt Generalpause (1/32) und 13 Takte Coda. Der siebentönige Zentralklang, den die Komposition in keiner Phase verläßt, greift über zwei Oktaven und hat in der linken Hand die Außenspannung einer großen, in der rechten einer kleinen Sept. Seine Klangqualität ist dem Zentralklang von *An Anna Blume* sehr nahe, beide sind Varianten derselben Klangwelt (cf. Phleps 1993).

Verschollen ist der Mittelsatz der Sonate, in dem sich Wolpe laut Adolf Weißmann ('Die Musik' XIX, 9/1927, S. 679) "mit empfundener Lyrik der Normalmusik" genähert habe. Der Schlußsatz mit der Vortragsanweisung "schnell" ist nur fragmentarisch erhalten. Hier ist das repetitive Moment noch stärker ausgeprägt: Es gibt wiederum drei Konstellationen, die hier jeweils einen Takt füllen. Die erste Konstellation wird 11 mal wiederholt, die nächste 3 mal. Es folgt die dritte Konstellation, worauf die ersten beiden mehrmals im Wechsel gesetzt sind – an dieser Stelle bricht das Fragment ab.

[15] Adolf Weißmanns Kritik ('Die Musik' XIX, 9/1927, S. 679) beispielsweise ist eher wohlwollend-abgeklärt: "Hören muß man die alles, obwohl gewiß diese Experimente schon etwas hinter uns liegen". Max Butting spricht von einem kaum beachteten "Konzertkrawall", in dessen Folge sich allerdings die Musik-Sektion der Novembergruppe aufgelöst habe (was freilich die nachfolgenden Konzerte widerlegen): "In der Musik übernahm Stuckenschmidt mit Wolpe und Wladimir Vogel die Führung. Getreu dem alten Grundsatz der Novembergruppe versuchten sie nur solche Werke zur Diskussion zu stellen, die anderweitig kaum Aussichten auf Aufführung hatten. Dabei wurden ihre Programme aber als so abseitig und radikal empfunden, daß es schließlich noch einmal zu einer Art Konzertkrawall kam, der einige Jahre früher Sensation und praktischen Erfolg bedeutet hätte. In den Jahren 1927-1928 führte er jedoch zum Ende" (Butting 1955, 153).

[16] Nach Irma Wolpe-Rademacher (1980, 22) bleibt Stuckenschmidt "for two years in his apartment", Stuckenschmidt (1979b, 11) hingegen spricht von "ein paar Wochen".

[17] 'Zehn Jahre Novembergruppe' ergibt allerdings 1930 keinen Sinn: Die Novembergruppe besteht seit 1918, also zwei Jahre länger, und die Musik-Sektion seit 1922, also zwei Jahre kürzer.

[18] Ein von Eberhardt Klemm (1989, 45) vermuteter Ausschnitt aus *Marsch und Variationen für zwei Klaviere op.21* kann nicht aufgeführt worden sein, da Wolpe erst im Exil mit der Komposition beginnt. Aus dem Jahr 1928 ist fragmentarisch ein *Marsch* für Klavier vierhändig erhalten, dem allerdings wenig von einem "Revolutionsmarsch" anzumerken ist. Auch setzt Wolpes Produktion politischer Musik erst 1929 ein.

[19] Mordecai Ardon (1979, 5) berichtet nur lapidar: "Frau Schlomann gave us a few cents". Folgt man indes Irma Wolpe-Rademacher (1980, 62), so muß Else Schlomann weitgehend und zwar bis 1933 für Wolpes Lebensunterhalt aufgekommen sein, für dessen Sicherung im nächsten Jahrzehnt sie selbst von Wolpe - "He never knew what money was" (ib. 31) - für zuständig erklärt wird: "As soon as I entered the picture I took over". In Jerusalem und New York "Stefan did some teaching, but he didn't have to support a family [...] Stefan was very free actually; all the time we were together. I was the one who paid the rent" (ib. iv). Daß Wolpes Förderung durch Else Schlomann bis in das Jahr 1933 reicht, bestätigt auch Steffie Spira (1992, 1).

[20] Zur in den USA erfolgten Transformation von Wolpes Utopie eines Kollektivs in die Grundlagen seiner Kompositionsmethode cf. Voigt 1988a, 79ff.

[21] Verloren gegangen ist Wolpes Bühnenmusik zu Shakespeares *Kaufmann von Venedig* (cf. Sucoff 1969, 35). Eine Inszenierung von Thomas Rings Drama *Irre*, zu der Wolpe die Musik schreiben will, ist anscheinend über das Projektstadium nicht hinausgekommen (cf. Pirsich 1987, 36).

[22] Der *Tanz (Charleston) op.7 Nr.3* wird demnächst - herausgegeben vom Verfasser - im zweiten Band der *Klavierstücke* von Stefan Wolpe im Peer-Musikverlag erscheinen.

[23] Nach Teddy Stauffer (1968, 41) treffen 'Teddy and his Band' erst Mitte April 1929 in Berlin ein und kommen nach verschiedenen Kaffeehaus-Engagements 1930 "zu Willi Schaeffers. Zum Kabarett Anti. Zum Kabarett der Namenlosen" (ib., 64). Sowohl in der zeitlichen Terminierung wie der Erwähnung von Willi

Schaeffers scheint hier das Gedächtnis Stauffer im Stich zu lassen, denn Schaeffers ist zu dieser Zeit am "Kadeko" (Kabarett der Komiker) engagiert und gründet im Herbst 1931 ein 'Kabarett für alle', das - nach eigener Devise und im Gegensatz zum 'Anti' - "nicht durch irgendwelche politischen oder sonstigen Anschauungen gestört wird" (zit. n. Budzinski 1982, 126f.).

Auch bilden 'Teddy and his Band' in den Erinnerungen Stauffers (1968, 30f.) ein Quartett, dem neben Stauffer (Saxophon, Klarinette, Violine) der Trompeter Willy Mussi, der Pianist Walo Linder und der Schlagzeuger Pole Guggisberg angehören. Ein fünfter Spieler (Saxophon, Klarinette) wird nicht erwähnt. Mitte der 1930er Jahren etabliert sich Teddy Stauffer mit seinen zur Big Band erweiterten 'Original Teddies' ungeachtet offizieller "Niggerjazz"-Verbote im 'Delphi', dem populären 'Tanz-Schuppen' in der Kantstraße (cf. Krüger 1989, 51ff.).

[24] Das von Paul Marcus, Rolli Gero und seiner Schwester Dinah Nelken am 13. Januar 1928 eröffnete Kabarett 'Die Unmöglichen' zieht im November des folgenden Jahres in die Lutherstraße und bringt am Premierenabend des neuen Programms als "besonders hervorragenden" Beitrag ('Welt am Abend' vom 29.11.1929) ein *Wiegenlied für ein nie geborenes Kind* von Dinah Nelken und Hanns Eisler, dessen für "Teddies Jazz-Sinfoniker" geschriebene Partitur leider verschollen ist (cf. Grabs 1984, 170).

[25] Während die beiden 'Anti'-Gründer Erik Ode und Max Kolpe, der sich seit seiner Emigration 1933 Colpet nennt, über den finanziellen Mißerfolg übereinstimmend berichten - Ode (o.J. 90) spricht von einer "grandiosen Pleite", laut Colpet (1980, 19) kam das 'Anti' ihnen "beiden (wir mußten noch lange die Scheinwerfer abbezahlen) teuer zu stehen" -, beurteilen sie im Rückblick die Qualität sehr unterschiedlich: "Unser politisches Programm war ganz schlicht: Wir waren gegen alles [...], daß sogar die kommunistische Rote Fahne nichts von uns wissen wollte". "Wir verbuchten einen kleinen künstlerischen Erfolg", aber "wir haben damals in unserem Kabarett den Fehler begangen, das Publikum nicht zu überzeugen, sondern niederzuschreien" (Ode o.J., 91/3f.). Und: "Dabei war es ein künstlerischer Erfolg. Nur die Kasse stimmte nicht. Entweder hatten wir nicht das nötige Glück oder wir waren - sogar für die damalige Zeit - zu fortschrittlich und leichtsinnig" (Colpet, 1980, 19).

[26] Dieser Vermutung widersprechen allerdings die Erinnerungen Teddy Stauffers (1968, 66f.), dem eine szenische Realisation von Kästners *Stimmen aus dem Massengrab* ohne Musik im Gedächtnis geblieben ist: "Das Bühnenstück, das wir eben proben, heißt Das Massengrab. Das gesamte Personal im Kabarett Anti muß mitmachen. Selbst wir, die Musiker. Als Leichen. Auch ich spiele eine toten Soldaten, die erste Theaterrolle meines Lebens. Es muß an allem gespart werden. Nicht nur an gagenpflichtigen Darstellern. Auch an Requisiten [...] Der anklagende Sprechchor der Toten kommt von einer Grammophonplatte. Wir bewegen nur die Lippen dazu. das dumpfe Echo, das von der Platte her mitklingt, hätte zuviel gekostet, wenn es durch Veränderung der Bühnenakustik erzeugt worden wäre. Noch heute läuft es mir, wenn ich daran denke, kalt über den Rücken. 'Hier liegen wir im Dreck und wissen nicht warum...' Und noch heute spüre ich das eiskalte Schaudern im Publikum." Stauffers ungenaue Zitation des Kästner-Gedichts - die Stelle lautet im Original "Da liegen wir, den toten Mund voll Dreck. Und es kam anders, als wir sterbend dachten." - und seine Datierung der Szenerie in das Jahr 1930 deuten auf eine lückenhafte Erinnerung des einst Erlebten. Durchaus möglich ist indes, daß der Vortrag von Kästner/Wolpes *Stimmen aus dem Massengrab* im 'Anti' nur einen Teil des - wie Stauffer sagt: "Bühnenstücks" mit dem Titel "Das Massengrab" gebildet hat.

[27] 1931 eröffnet Peter Hammerschlag in Wien mit Stella Kadmon das an der 'Katakombe' orientierte Kabarett 'Der liebe Augustin', arbeitet später auch in der 'Literatur am Naschmarkt'. 1942 wird er von den Nazis in den Osten deportiert und in Auschwitz vergast (cf. Budzinsky 1982, 152ff.; Otto/Rösler 1981, 129f.).

[28] An diesem Punkt liegt die Problematik einer auf die (subjektiven) Erinnerungen von Freunden und Bekannten angewiesenen Rekonstruktion der Lebensumstände Wolpes offen zu Tage: Wolpe-Rademacher (1980, 17) gibt 1925 als Jahr des Beitritts zur KPD an, was mit Blick auf Wolpes Kompositionen und Tagebücher sehr unwahrscheinlich ist. Realistisch wäre 1929. Ardon (1979, 6) berichtet: "I entered the Communist Party. I don't know if Stefan was at the Communist Party. His brother was a member". Und Bönsch (1983, 11) ist sich sicher: "He was for the Party, but not in the Party; in is: being a member".

[29] Im Frühjahr 1931 gibt es bereits in 26 Städten Marxistische Arbeiterschulen. An der Berliner MASCH hält Hanns Eisler bereits im Herbst 1928 unter dem Titel "Musik und Proletariat" Vorträge. Im Februar 1931 wird eine vierteilige Vortragsreihe Eislers zum Thema "Die Musik vom Standpunkt des historischen

Materialismus" in der 'Welt am Abend' (23.2.1931) angekündigt. Zur gleichen Zeit fungiert Eisler an der MASCH als Leiter der Arbeitsgruppe 'Dialektischer Materialismus und Musik'. Bei den wenigen erhaltenen Protokollen dieser Arbeitsgruppe ist indes Wolpe unter den Teilnehmenden nicht aufgeführt (cf. Eisler 1973, 115f.).

[30] "We made films for understanding [of] 'Das Kapital' of Marx. Stefan was deeply involved with us. Not in making the films, but every day he was there. How it is going on. How we are solve this question or another question" (Ardon 1979, 16).

[31] Nach Wolpe-Rademacher (1980, 21/23) sei die Ehe von Anfang an keine glückliche gewesen, da Ola Okuniewska eigentlich Wolpes Bruder Willi geliebt habe: "Then somehow they got together, and she wanted to have a baby, and she had it [...] When I [Irma Schoenberg] came into the picture, I didn't interfere with any happy life, I didn't take him away from her".

Am 22. Februar 1938 teilt Otto Hahn in einem Brief aus Wien Wolpe mit, daß er dessen psychisch labile Exfrau unbedingt heiraten müsse, da sie und das Kind Deutsche seien, und bittet Wolpe um die dazu nötige Vollmacht. Näheres über diesen Rettungsversuch Hahns ist leider nicht bekannt. Bönsch (1983, 2) berichtet, daß er Ola Okuniewska Mitte der 1970er Jahre in Genf getroffen und sich herausgestellt hat, daß sie lange Jahre nicht weit von Bönschs Wohnung in Wien lebte.

[32] Auch in der Sozialistischen Arbeiterjugend (SAJ) gibt es einige Agitproptruppen, die - in Opposition zur SPD-Führung - antimilitaristische und antifaschistische Programme spielen. Hoffmann-Ostwald/Behne (1960, 33) nennen als die bedeutendsten die 'Rote Rote' aus Zeitz, die 'Roten Spatzen' aus Leipzig und die 'Roten Ratten' aus Dresden.

[33] Der Maler und Schriftsteller Thomas Ring (1892-1983), der zunächst dem 'Sturm'-Kreis um Herwarth Walden nahesteht und sich in späteren Jahren durch seine astrologischen Schriften einen Namen macht, ist seit 1927 Mitglied der KPD und veröffentlicht 1929/30 in der Arbeiterpresse zahlreiche Agitpropstücke und Liedtexte. Zumal sein im 'Roten Sprachrohr' (I, 10-11/1929, S.16-23) publiziertes Lehrstück *Grundeigentum* wird nicht nur von der Redaktion in einer vorangestellten Notiz als mustergültig bezeichnet, sondern auch in den wissenschaftlichen Veröffentlichungen zum Arbeitertheater der Weimarer Republik hervorgehoben (cf. Hoffmann/Hoffmann-Ostwald 1973, 20). Nach 1930 scheint der proletarisch-revolutionäre Schriftsteller Ring seine Produktion einzustellen. Er emigriert bereits im November 1932 nach Österreich (zur Biographie Thomas Rings cf. Pirsich 1987).

[34] Möglicherweise handelt es sich hier um die 'Rote Falken-Kolonie', eine Berliner Agitproptruppe der SAJ, die einer Meldung in 'Arbeiterbühne und Film' (XVIII, 6/1931, S.30) zufolge im Juni 1931 geschlossen in den KJVD eingetreten ist.

[35] Ein Melodiefragment Wolpes, das er 1957 anlässlich seines Besuchs im Arbeiterliedarchiv der Akademie der Künste der DDR niederschreibt, trägt den Titel *Lied der Roten Stürmer*. Möglicherweise handelt es sich hier auch um die bekannte Berliner Truppe 'Die Stürmer'.

[36] Es ist zu vermuten, daß Wolpes *Täglich schuftet früh und spät...* für die 'Junge Garde' geschrieben ist. Allerdings werben auch andere Truppen, etwa 'Der Rote Wedding', für die Zeitschrift 'Die Junge Garde' (cf. Lammel 1959, 71).

[37] Um die Qualifizierung der Agitproptruppen voranzutreiben, werden "schlechte" Truppen von Mitgliedern der arrivierten Truppen wie 'Die Roten Blusen' oder 'Das Rote Sprachrohr' geschult: ins "Schlepptau" genommen (cf. Arthur Piecks Artikel "Schlepptauarbeit" in: 'Arbeiterbühne und Film' XVIII, 4/1931, S.5f.). Die Vernetzung der Agitproptruppen wird von den Funktionären vor allem hinsichtlich der unerfahrenen Jungpioniertruppen vorangetrieben. So übernimmt das 'Rote Sprachrohr' die "Chefschaft" über die 'Junge Garde', damit die Truppe "politisch und künstlerisch exakter" agiert (cf. 'Die Rote Fahne' vom 17.4.1931, zit. n. Hoffmann/Hoffmann-Ostwald 1973, 254).

[38] An anderer Stelle heißt es, daß sich die 'Roten Raketen' aufgrund fraktioneller Auseinandersetzungen 1929 spalten und u.a. der Pianist und Komponist der Truppe, Hans Hauska, im April 1929 als Angehöriger der

Brandler-Opposition aus der KPD ausgeschlossen wird (cf. Kanzler 1991, 48f.). Hauska, vor seiner Zeit bei den 'Roten Raketen' zunächst Nachfolger Eislers beim 'Roten Sprachrohr', arbeitet ab Spätsommer 1930 bei der 'Kolonne Links' mit (cf. Damerius 1977, 87ff.). Über sein späteres 'Schicksal' - er wird laut Kanzler (1991, 61) 1937 in der sowjetischen Emigration aufgrund einer Anzeige Gustav von Wangenheims (was Inge von Wangenheim (1991, 11) entschieden bestreitet) unter der Anschuldigung der Spionage und Terrortätigkeit vom NKWD verhaftet und im Dezember 1938 an die Gestapo ausgeliefert - berichtet anhand eines erschütternden Faktenmaterials Christine Kanzler (1991).

[39] Außerdem wirken mit: Hans Altmann, Friedel Kantorowicz, Hans Meyer-Hanno (seit 1929 bei Werner Fincks 'Katakombe'), Günter Ruschin und Curt Trepte (cf. Pfützner 1966, 230, Anm. 64, der allerdings Otto Hahn nicht erwähnt).

[40] Die Truppe verlassen Hans Altmann und Friedel Kantorowicz. Hinzu kommen Luisrose Fournes (die spätere Ehefrau von Curt Trepte), Charlotte Jacoby, Theodor Popp, Steffie Spira (die spätere Ehefrau von Günter Ruschin) und der technische Leiter Dr. Arnold Czempin (cf. Wangenheim 1974, 12; Ihering 1961, 217; Spira 1991, 73ff.; Hoffmann 1980, 498, der Charlotte Jacoby nicht erwähnt).

[41] Cf. Hoffmann 1980, 431-785; Pfützner 1966, 120-145; Wangenheim 1974; Wangenheim 1976, 379-443.

[42] Allerdings hat gerade Franz Bönsch entgegen seiner eigenen Aussage, die *Mausefalle* sei vollständig von Wangenheim geschrieben, später eine Szene beigesteuert (cf. Pfützner 1966, 230, Anm. 70).

[43] Daß Inge von Wangenheim Wolpe - wie seine Freunde Bönsch und Hahn - für einen Wiener hält, ist nicht so abwegig, wie es zunächst scheinen mag, zumal Wolpe sich, wie sein späterer Schüler Peter Jona Korn (1990, 137) mitteilt, "durch seine österreichische Mutter immer als halber Wiener fühlte".

[44] Hans Weidt (später, nach seiner Emigration nach Paris: Jean Weidt) wendet sich nach einer Gärtnerlehre Mitte der 1920er Jahre in Hamburg autodidaktisch dem Ausdruckstanz zu, den er mit den "Themen der Arbeiterklasse" (Weidt 1984, 20) füllen will und dem er - ungeachtet aller Entbehrungen - sein Leben widmet. 1929 geht er nach Berlin, arbeitet unregelmäßig als Choreograph an verschiedenen Bühnen, u.a. bei Piscator, lebt aber weiterhin am Rande des Existenzminimums. Josef Gruental (später: Tal), der vor 1931 als "fester Begleiter" der Tanzgruppe Hans Weidt fungiert, gibt in seinem Erinnerungsbuch einen anschaulichen Bericht über die Versuche dieser proletarischen Amateurgruppe, mit ihren nicht allein finanziell mehr als bescheidenen Mitteln Politik und Tanz zu verbinden (cf. Tal 1985, 108f.). 1931 tritt Weidt der KPD bei und wirkt in der Folgezeit mit seiner Tanzgruppe als "Rote Tänzer", die die tagespolitischen Ereignisse auf die Tanzbühne umsetzen, bei zahlreichen Veranstaltungen der Partei, der RH, RGO oder des ATBD in Berlin mit (cf. Weidt 1968, 19).

[45] Verblüffend ist auch - und Wangenheim (1976, 385) wie Weidt (1984, 38) berichten dies übereinstimmend - , daß die 'Truppe 1931' allein, weil Wangenheim und Weidt bei Aschinger, dem Künstlertreffpunkt (wegen der kostenlosen Brötchen) am Potsdamer Platz, zufällig ins Gespräch kommen, ihren Proberaum findet – zumal Wolpe mit beiden Gruppen seit Monaten zusammenarbeitet und außerdem Weidt wie die 'Truppe 1931' eng mit der Revolutionären Gewerkschaftsopposition (RGO), vor allem dem Leiter der RGO-Bühne, Hans Rodenberg, verbunden sind.

[46] Die anderen beiden Nummern der Tanzgruppe - "Nächtlicher Marsch" und "Das Letzte vom Leben" -, obgleich in der Ankündigung ebenfalls Wolpe zugeschrieben, sind von Planquette bzw. Arthur Berger (eigentlich: *Ballade vom Leben*) komponiert (cf. Programmzettel zu einer Tanzmatinee der Tanzgruppe Hans Weidt am 12.4.1931 im Wallner Theater; in: Weidt 1984, 51).

[47] Die Texte zu *Wir sind ja sooo zufrieden...* liefern u.a. Bert Brecht, Ernst Ottwalt, Erich Weinert, Ludwig Renn und David Weber, Kompositionen steuern u.a. Hanns Eisler, Kurt Weill und Friedrich Hollaender bei, Josef Schmidt dirigiert den Uthmann-Chor und 'The red Syncopaters', es singen und spielen u.a. Blandine Ebinger, Valeska Gert, Helene Weigel und Ernst Busch (cf. Grabs 1984, 173).

[48] Auch Franz Bönsch (1983, 6), der zu dieser Zeit gemeinsam mit Otto Hahn in der Kaiser Wilhelmstr.95 wohnt (cf. Hoffmann 1980, 785), erwähnt "a big difference with him", ohne diesen Konflikt weiter auszuführen.

Er berichtet außerdem, daß es bereits im Vorfeld der *Mausefalle*-Konzeption Diskussionen mit Wangenheim gegeben hat, da neben Wangenheims Stück auch ein von ihm und Otto Hahn gemeinsam verfaßtes "Script" vorgelegen habe. Nach Steffie Spira (1992, 2) sei Hahn "ein bißchen mit Gustav immer im sanften Krieg" gewesen: "Gustav war eine Persönlichkeit, der hauptsächlich leiten wollte, und der Otto hat mit Recht, wie ich meine, nur aus sanfter Klugheit nachgegeben".

[49] Die im Dezember 1930 erfolgte Abspaltung der Kampfgemeinschaft für rote Sporteinheit vom als reformistisch gebrandmarkten Arbeiter-Turn- und Sportbund (ATSB) bildet übrigens einen ebenso konsequenten Übertrag der parteioffiziellen Sozialfaschismusthese auf sportkulturelle Verhältnisse wie im Rahmen der Arbeitermusikbewegung die von Eisler in Opposition zum im Deutschen Arbeiter-Sängerbund (DASB) waltenden "Spießbürgergesabbers" (Eisler 1973, 111) mitinitiierte Gründung der Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger (KdA) Pfingsten 1931. Nach 1933 legt Eisler unter den neuen politischen Vorzeichen einer Einheitsfront die Spaltung als fatalistische Folge von Meinungsverschiedenheiten ad acta (cf. ib., 261; Phleps 1988, 31f./309).

[50] Zu diesen Orchesterstücken und Vogels Einbindung in die Arbeitermusikbewegung cf. den Aufsatz des Verfassers: "Ich war aber nie Parteimitglied" - Zum kompositorischen Schaffen Wladimir Vogels um 1930 (erscheint demnächst in: Beiträge zur Musikwissenschaft).

[51] Auch in diesem Artikel *Fortschritte in der Arbeitermusikbewegung*, im Mai 1931 in der 'Kampfmusik' (I, 4/1931, S.2) publiziert, nennt Eisler neben den Dirigenten Karl Rankl und Josef Schmidt lediglich die Komponisten Wladimir Vogel, Karl Vollmer und Ernst Maier (recte Meyer) an (cf. Eisler 1973, 114).

[52] Für Bönsch und Hahn stoßen Heinrich Greif, auch er zuvor bei Piscator, und der Schweizer Robert Trösch zur Truppe, etwas später auch Katharina Holger für Charlotte Jacoby (cf. Wangenheim 1974, 12; Hoffmann 1980, 498/602).

[53] Die Sage Ludwig Bechsteins berichtet von dem treuen Hund Stutzel des Herrn von Wangenheim, der in Winterstein ein - inzwischen zerstörtes - Bergschloß besessen habe. Im Text des Wangenheim-Stückes werden zwei Sagen um den Hund Stutzel erzählt, die beide nicht mit der Bechstein-Sage identisch sind (cf. Wangenheim 1974, 161/164). Vielleicht bedeutet Wangenheims Titelwahl neben der Namenszitate aber auch eine Reminiszenz an seine eigene Herkunft und stellt - bezogen auf den Stückverlauf - in der Person des nationalistischen Freiherrn von Gründern einen Akt eigener Vergangenheitsbewältigung dar. Einen kleinen Seitenhieb auf die 'Vergangenheit' der 'Truppe 1931' bringt Wangenheim jedenfalls, wenn er das im Februar 1932 von der Truppe geplante Stück "Piraten des Vergnügens" (cf. Hoffmann 1980, 600) gleich zu Beginn als Titel eines Kolportageromans einführt, aus dessen "erfundener Spannung", wie Herbert Ihering (1961, 280) schreibt, Wangenheim mit den agierenden Personen die "wirkliche Spannung des realen Lebens" zu entwickeln versucht.

[54] Diese Zitate laufen in *Da liegt der Hund begraben* allein auf der parodistischen Ebene. So etwa die Nummer *China-Kitsch*, die ihre Motive Albert Ketélbys *In a Cinese Tempel Garden* (1923) entleiht, oder Liedzitate aus Franz Lehárs Operetten *Das Land des Lächelns* (1929) und *Der Graf von Luxemburg* (1909).

[55] Laut Wangenheim (1974, 169) unterstützen die Truppenmitglieder aktiv diesen Streik, in dem - ein Beispiel für die verheerenden Folgen einer KPD-Politik, die auf der Grundlage der von Stalin bereits 1924 verkündeten Sozialfaschismusthese die Sozialdemokratie als Hauptfeind der Arbeiterklasse denunziert - die kommunistische Revolutionäre Gewerkschaftsopposition (RGO) eine "Einheitsfront" mit der nationalsozialistischen (NSBO) bildet, während die freien Gewerkschaften sich gegen den Streik aussprechen (cf. Weber 1973, 110).

[56] Interessanterweise ist die Partitur (Tp/Pos/Schlgzg) zunächst mit *Einheitsfrontlied* überschrieben, das nachträglich durchgestrichen wird. Ein *Einheitsfrontlied* Wolpes ist indes nicht bekannt. Falls hier eine Parodie vorliegen sollte, könnte Wolpe die Bühnenmusik doch von vornherein auf die Klavierbegleitung beschränkt haben. Daß Wolpe bei der Komposition unter Zeitdruck arbeitet, zeigen die übrigen, zumeist sehr flüchtig notierten Spielvorlagen.

[57] Steffie Spira (1992, 5f.) hingegen berichtet, daß der Truppe vom Berliner Kulturdezernat vorgeschlagen worden sei, sich "von zwei Juden zu trennen". Wangenheim und sie, Spira, seien ja nur Halbjuden, "das ginge schon". Sie "sollten von Ibsen 'Ein Volksfeind' spielen, aber wir sagten doch: Nein danke! Deswegen sind wir auch verhaftet worden".

[58] Beide werden wenig später wieder freigelassen - Ruschin irrtümlich am 28.Mai (cf. Spira 1991, 90), Trepte etwas früher (cf. Trepte 1990, 15) - und können über Umwege nach Paris fliehen, wo die 'Truppe 31' (ohne Wolpe) Friedrich Wolfs *Professor Mamlock* einstudieren will (cf. ib.). Das Projekt scheitert, die meisten Mitglieder der 'Truppe 31' emigrieren schließlich in die Sowjetunion (cf. Pfützner 1966, 144f.)

[59] Die jüdische Familie Schlomann ist nach dem Reichstagsbrand Deutschland sofort emigriert. Else Schlomann stirbt 1953, 78jährig, in New York (cf. Wolpe-Rademacher 1976, 62).

[60] 1934 schließen sich die in die Sowjetunion emigrierten Mitglieder der 'Truppe 1931' - Luisrose Fournes, Curt Trepte, Robert Trösch, Inge und Gustav von Wangenheim mit der 'Kolonne Links' zum 'Deutschen Theater Kolonne Links' zusammen, das im Moskauer 'Klub Ausländischer Arbeiter' auftritt (cf. Diezel 1978, 47ff.). Heinrich Greif geht im gleichen Jahr vorübergehend ans Züricher Schauspielhaus zu Leopold Lindtberg (cf. ib. 62; Lindtberg 1972, 255). In Paris bleiben Günter Ruschin und Steffi Spira, die 1934 u.a. mit Hans Altmann, ihrem Genossen aus dem 'Kollektiv Roter Schauspieler', das Kabarett 'Die Laterne' gründen (cf. Spira 1991, 105ff.; Rösler 1981, 153/163).

[61] Die zitierten Sätze stammen aus einem Interview Wolpes mit Eric Salzman 1963. Es sind aus dieser Zeit zwei Briefe Weberns an Wolpe erhalten: Am 28.8.1933 sagt Webern - bezugnehmend auf Wolpes Anfrage vom 20.7.1933 - Unterricht zu, am 30.9.1933 teilt er Wolpe mit, daß er am 2.10.1933 verhindert sei.

[62] Einen umfassenden Einblick in Leben und Werk Wolpes während seines palästinensischen Exils wird die demnächst abgeschlossene Dissertation von Reinhard Voigt, Hamburg, geben.

[63] Vieles weist übrigens darauf, daß Wolpes ebenfalls 1929 komponierter *Tanz (Charleston) op.7 Nr.3* für Klavier eine Parallelkomposition zu dieser exzeptioneller Vertonung von Kurt Schwitters' *An Anna Blume* darstellt: Die Anweisung, das zumeist in rasendem Tempo ablaufende Klavierstück "trocken" vorzutragen, die harmonische Klangstruktur, die von der geschärften Außenspannung der großen Sept bzw. kleinen None geprägt ist, die vollchromatische Materialebene, die auf der Reihung von Zwölftonreservoirs basiert (insgesamt 76, davon 43 bis Takt 38).

[64] Bezeichnenderweise wird die Publikation dieser Kästner-Rezension Benjamins von Friedrich T. Gubler, dem damaligen Feuilleton-Chef der 'Frankfurter Zeitung', abgelehnt. "Es werden da offenbar Rücksichten über Rücksichten genommen", schreibt Benjamin am 10.11.1930 an Theodor W. Adorno (zit. n. Benjamin 1972, S.645). Die Besprechung erscheint schließlich in: 'Die Gesellschaft' 8, 1931, Bd.1, S.181-184.

[65] Cf. die Berichte von Sergej Tretjakow (1964, 120) und Stefan Hermlin (Siebig 1980, 79).