

**S**tefan Wolpes «Stehende Musik»: «den Begriff der musikalischen Zeit bis an die Grenze des Möglichen analysieren.» Unter diesem Motto wurden an einem Konzert der Berliner Novembergruppe 1927 Klaversonaten von Hansjörg Dammert, Hans Heinz Stuckenschmidt und Stefan Wolpe uraufgeführt, in denen das Thematische und Modulatorische zugunsten rein rhythmischer und dynamischer Gestaltung in den Hintergrund tritt. Von Wolpes Sonate ist der 1. Satz unter dem Titel «Stehende Musik» in den letzten Jahren wieder bekannt geworden; er geht von einem unablässig repetierten, verschobenen und aufgespaltenen Zentralklang aus. Im Gegensatz zu den beiden ersten Sätzen liegt dem langsameren dritten konventionelles Material zugrunde, das aber ebenfalls auf experimentelle Weise gehandhabt wird.

**L**a «Musique statique» de Stefan Wolpe: «analyser la notion de temps musical jusqu'aux limites du possible.» C'est sous cette devise que le groupe berlinois Novembre donnait en 1927 la première audition de sonates de piano de Hansjörg Dammert, Hans Heinz Stuckenschmidt et Stefan Wolpe, dans lesquelles le travail thématique et tonal cédait le pas au rythme et aux nuances. Le premier mouvement de la Sonate de Wolpe a été redécouvert récemment sous le titre «Stehende Musik» (Musique statique); il se base sur un accord central répété inlassablement, déplacé et divisé. Au contraire des premier et deuxième mouvements, le troisième utilise un matériau plus conventionnel, mais traite lui aussi de façon expérimentale.

von Thomas Phleps

«Also, spiel ma wieder oan, dass d'Zeit vergeht!» Kaum mehr nachvollziehbar die desillusionierende Aufforderung des dirigierenden Karl Valentin an seine Musiker in einer Zeit wie der heutigen, einer Zeit, in der Zeit nurmehr als Zeitverlust registriert wird, in der das vom Video sekundierte Fernsehen zum allzeit bereiten Zeitvertilger avanciert ist, in der – global gesprochen – der sanfte Repressionsapparat der sogenannten Freizeitindustrie gewaltlos verhindert, dass Freizeit zuallererst einmal als freie Zeit begriffen und genutzt werden kann. Jeder weiß, dass es Widerstände gab und gibt – zumal in der unablässig mit Zeit hantierenden Musik. Zu spüren, dass die Zeit vergeht, sich zusammenballt und dehnt, ver- und übereinanderschiebt, Nancarrow, Feldman, Doors, Braxton... – jeder mag sich denken, wo ihr Film (Jetzt)Zeit intensiv erlebbar, wiedererlebbar wird!

Um die Zeit macht man sich natürlich nicht erst seit heute in der Musik Gedanken. Entfernen wir uns nicht allzusehr von unserer Zeit, so stossen wir auf Adornos sprachlich so exquisite wie vernichtende Einlassungen zu Strawinskys Musik, die – so der nicht unbegründete Vorwurf – «von keiner Erinnerung und damit von keinem Zeitkontinuum der Dauer» wisse. Sie eskamotiere die Zeit, «weil sie die dialektische Auseinandersetzung mit dem musikalischen Zeitverlauf vermeide, die das Wesen aller grossen Musik seit

Bach ausmacht». Indes scheint für Adorno «das Absterben subjektiver Zeit in Musik (...) so unausweichlich inmitten einer Menschheit, die sich selber zum Ding, zum Objekt ihrer eigenen Organisation macht, dass an den extremen Polen des Kompositionens Ähnliches sich beobachten lässt». Musikalische Zeitlosigkeit, also auch in der expressionistischen und später dodekaphonisch organisierten Musik der Wiener Schule. Der (feine) Unterschied sei freilich, dass diese «dem historischen Schicksal des Zeitbewusstseins» nachhänge, während Strawinskys von Debussys Technik und melodischen Atommodellen abgelassener «Trick», «Zeitkomplexe wie räumliche zu präsentieren», «die Macht über das Bewusstsein von Dauer» verliere und «die musikalische Absicht Lügen als Langeweile» strafe.<sup>2</sup>

Strawinsky zugute hält Adorno in diesem Zusammenhang übrigens einzig, dass er «kaum je auf Maschinentkunst im Sinne des ominösen Tempos der Zeit sich eingelassen» habe. Zu nennen wäre hier aber, wenngleich ausserhalb Adornos kritischer Brennweite, Eisler/Webers mit ebendiesem «Omniösen» betitelte Kantate op. 16 aus dem Jahre 1929, ein 20-Minuten-Stück das – musiksprachlich das Althergebrachte, die Kantate, mit dem «Zeitgemässen» einer jazzigen Orchesterbesetzung konfrontierend – die Kosten des Tempos der Zeit sprich des technischen Fort-

## Stefan Wolpes «Stehende Musik»

□ «Musique statique» de Stefan Wolpe

schrifts sozialkritisch, so der Vorschub des Referenten: «überprüf». Oder, um endlich zum Thema zu kommen, ein Abend zwei Jahre zuvor, am 2. Mai 1927 im Berliner Voxsaal, an dem drei *Sonaten für Klavier* uraufgeführt werden: von dem späteren Schönbürgerschüler Hansjörg Dammert, von dem damals noch komponierenden H.H. Stückenschmidt und von Stefan Wolpe<sup>1</sup>.

In den wohl kollektiv verfassten «Bemerkungen» des Programmzettels sieht zu lesen: «Es handelt sich bei den drei Klaviersonaten um eine Musik formal experimentellen Charakters, bei der das Thematische und Modulatorische zugunsten rein rhythmischer und dynamischer Gestaltung in den Hintergrund tritt. Man kann auf diese Stücke am besten den Ausdruck 'stehende Musik' anwenden, da die formalen Spannungen und Entspannungen hier aus dem Prinzip der Wiederholung (im Gegensatz etwa zur Variation) entwickelt werden. Es wird in dieser Musik versucht, den Begriff des musikalischen Zeit bis an die Grenze der Möglichkeiten zu analysieren.» Es folgt der Verweis auf das dritte der Schönbergischen *Orchesterstücke op. 16* und Strawinskys *Piano Rag Music*, die beide «ähnlicher» diese «Wirkungen und Formen» anstreben, und der prophylaktische Hinweis, dass der vom Interpretierten geforderte Einsatz von Faust und Unterarm «keine besondere Extravaganz» sei, «sondern lediglich eine Erweiterung der pianistischen Möglichkeiten, die keinen größeren Widerstand verdient, als ihn z. B. Beethoven mit seiner inneren Erweiterung der orchestralen Techniken gefunden hat».<sup>2</sup>

Die Aufgabe, der sich die drei jungen Komponisten gestellt haben, scheint also hoch gesteckt, und ihre Realisierung wird unter Berufung auf den Grossmeister Beethoven und die avantgardistischen Antipoden Schönberg und Strawinsky via Programmzettel in den Stand eines musikgeschichtlich bedeutenden Konzentereignisses erhoben.

Mit über 40jährigen Abstand berichtet Stückenschmidt vom Verlauf dieses der Vision einer neuen Art von Klaviermusik gewidmeten 19. Musikabends der Novemberrunde: «Franz Osborn spielte Dammert, Else C. Kraus Wolpe und Wolpe mich. Im Publikum sass den Arthur Schnabel, Hanns Eisler und der Führer der Musikkritik, an der Spitze Adolf Weissmann. Meine Sonate

Beispiel 1

genährt, und im Mittelsatz seiner Sonate nähert er sich mit empfundener Lyrik der Normalmusik. Auch Dammert wird über sein Experiment hinaus vielleicht einmal zu wirklichen Taten kommen. Ob dies Stückenschmidt gelingen wird, ist schon mehr zweifelhaft. Alle verfechten sie neben der Finger- auch die Ellenbogen- und Unterarmtechnik. (...) Geräusch und Lärm spielen hinein wie das Mechanische. Hören muss man dies alles, obwohl gewiss diese Experimente schon etwas hinter uns liegen.»<sup>3</sup>

Nicht freilich für Adolf Dierweg, den Kritiker der 'Zeitschrift für Musik'. Da «allen Ernstes die neuen pianistischen Möglichkeiten», Faust, Unterarm, ja beide Unterarme mit jähem Anprall auf die erbrümmungswürdigen misshandelten Tasten des Flügels niederaussten», erteilt er «völlig unbeeindruckt von der programmatischen Beethoven-Prophelexe gegen «grösseren Widerstand» der «Novemberrunde» die Rüge, «den abgeschmacktesten Experimenten absoluter Impotenz in den Räumen des Vox-Hauses Gastfreundschaft zu gewähren».<sup>4</sup> Nun ist die von Wolpe gespielte Sonate Stückenschmidts in der Tat ein etwas vorübergründiges Stück, auch wenn Heinz Tressen rückblickend «ihre elementare Schlusswirkung» lobt, deren «Einbeziehung des Tastendeckels sozusagen 'col legno' ein für die Neigung der Zeit zu groteskem Humor charakteristischer Einfall und zugleich ein Schritt zur «musique concrète» gewesen sei.<sup>5</sup>

**1. Satz: veränderter Zentralklang**

Ohne Effekthascherei und trotz Verzicht auf Unter- oder andere Arme ungleich effektvoller ist Wolpes Sonate. Ihr erster Satz, ein exceptionelles Prestissimo-Stück von dreieinhalb Minuten Dauer, ist unter dem Wolpe zurückgehenden Titel *Siehende Musik* in den letzten Jahren durch häufige Aufführungen und die Einspielung von Geoffrey Douglas Magde<sup>6</sup> eingermäsen bekannt geworden. Ausgehend von einem unablässig repetierten, allein diastematisch sich verändernden oder in Ausschnitte spaltenden Zentralklang lebt die stationäre Musik dieses Kopfsatzes vor allem von extremen Dynamik- und Registerwechseln und einer unerbittlichen, vertrackt-aggressiven Rhythmik. Seine 114 Takte folgen den formalen Strategien eines Sonatenhauptsatzes und sind von der Dreiteiligkeit gleichsam überdeterminiert: Die drei Hauptteile reihen jeweils drei Konstellationen (A-B-C) mit anschliessender repetitiv-variativer Steigerung der letzten. Nach 99 (!) Takten ein 2/64-Takt Generalpause und 14 Takte Coda.<sup>7</sup> Der siebenstimmige Zentralklang, den die Komposition in keiner Phase verlässt, greift über zwei Oktaven und hat in der linken Hand die Ausspannung einer grossen, in der rechten einer kleinen Sept (Beispiel 1).

Neben dieser Ausgangsstellung arbeitet Wolpe mit fünf strukturellen Aspekten des Zentralklangs, die vielfach bereits in den ersten Takten des Satzes zum Einsatz kommen: Der Klang wird erstens transponiert und zwar um einen Tritonus, eine kleine Sext, eine grosse Septime und an einer Stelle (Takt 98) eine grosse Sext aufwärts (Beispiel 2). Zweitens werden die Transpositionen kombiniert: Auf engstem Raum am Ende der Reprise vor der Generalpause Takt 99, wo im fünftägigen Forte und in nur drei 16elien aller Transpositionen genutzt werden (Beispiel 3), oder – auf besondere Weise – in Takt 5ff., wo in der Oberstimme die Mitteltonre der Grossen-Sept-Transposition gehalten werden, während in der Unterstimme Ausschnitte der Kleinen-Sept- und Tritonus-Transposition linear ablaufen (Beispiel 1). Diese Stelle verweist zugleich auf zwei weitere Umgruppierungen mit dem Zentralklang, denn drittens wird er horizontal realisiert, wobei die Reihenfolge der einzelnen Töne frei ist, und viertens werden nur Ausschnitte des Klangs genutzt. So wird beispielsweise durch den Wechsel von oben und unten, also den Tausch des dreitönigen Akkords der linken Hand und des viertönigen der rechten die klangliche Eigenständigkeit der Akkorde betont. In Takt 5ff. wiederum entfallen in der Grossen-Sept-Transposition die Randtöne, wodurch ein ebenfalls eigenständiger «neuer» Mittelklang mit der Ausspannung der kleinen None entsteht. Oberer Klang wird – am konsequentesten in den letzten Takten – auf eben diese Randtöne reduziert. Fünftens und letztens schliesslich wird der

**Zentralklang mit chromatischen Abläufen**

verbunden (etwa in T. 8ff., Beispiel 1), dem einzigen Element, das nicht aus ihm entwickelt ist. All das könnte recht eigentlich Betriebsgeheimnis bleiben, denn die Attraktivität des Satzes liegen nicht in der Tonorganisation, sondern stehen in der rhythmischen, durch die extreme Dynamik fast perkussiven Ebene und einem wüst-brachialen, wemiglich wohlorganisierten Durcheinander von hoch und tief. Und beides suggeriert dem Hörer, dass sich die Ereignisse überschlagen, Überraschende, wild wuchernde Störungen in konstante Bewegungen. Die Zeit beginnt zu zucken... Aber spätestens bei den Wiederholungen der Ausgangskonstellation muss der Hörer erkennen, dass sich während der ganzen hochvirtuosen Spielerei im Grunde nichts Neues, ja eigentlich nichts abspielt hat. Die Musik scheint sich mit Schwindigkeit und gewaltiger Lautstärke gegen jegliches Fortschreiten zu wehren, und am Ende steht der Hörer da, wo er zu Beginn stand: vor dem Zentralklang, der nach 113 Takten im letzten nur noch in seinen Ohren klingt – der Komposition verschrieb Wolpe fünf Sechzehntel Pausen.

**2. Satz: starrer Zentralklang**

Wie gesagt, ist dieser Kopfsatz relativ bekannt, was von den anderen beiden Sätzen der *Sonate für Klavier* Wolpes nicht behauptet werden kann. Und das aus gutem Grunde, denn bis auf die ersten 21 Takte des zweiten Satzes, die

**auf der Rückseite des vierten und letzten Blattes der autographen Niederschrift von Satz 1 notiert sind, mussten sie als verloren gelten. Erst jetzt konnten im Konvolut der Wolpeschen Autographe, die auf wunderliche Weise die Exil-Odysee des vor den Unglücksreichen Herrnhenschen Flüchtenden nach 1970 einen Brand im New Yorker Appartement des Schwärzklubens überstanden, der durch Überklebungen verdeckte Schluss dieses zweiten und der Beginn des nachfolgenden, vollständig erhaltenen dritten Satz vom Verfasser dieses Aufsatzes identifiziert werden. Beide Sätze weisen darauf, dass die kompositorischen Massnahmen des Kopfsatzes nur eine Facette von Wolpes Konzept einer «stehenden Musik» präsentieren.**

Der zweite Satz forciert das repetitive Moment zum übergreifenden kompositorischen Agens, ein für die Zeit radikales Konzept, das sich durch die Reduktion auf Fautenzerteile – zu Beginn elf an der Zahl – schon dem ersten Blick erschliesst. Allerdings ist bei analytischen Anmerkungen zu diesem Satz mehr als Vorsicht geboten, da zwischen Beginn und Schluss – darauf lassen die unterschiedlichen Papierarten und der inkorrekte Anschluss (im unteren System am Ende der ersten Seite F-Schlüssel, zu Beginn der zweiten G-Schlüssel) schliessens – eine nicht zu bestimmende Taktmenge zu fehlen scheint.

Während der erste Satz mit einem einzigen Zentralklang spielt, entwickelt aus einem drei- und einem viertönigen

Beispiel 2

Beispiel 3

Klang, arbeitet der in extrem hohem Tempo vorgezeichnete zweite Satz mit zwei starren, d.h. nicht modifizierten Zentralkängen. Der erste kombiniert in hoher Lage einen viertönigen Klang mit der Aussenspannung der kleinen None in der linken Hand mit einem D-Dur-Dreiklang mit verdoppeltem Grundton, also ebenfalls einem viertönigen, freilich spannungsaugen Klang in der rechten Hand. Die auf diesem Zentralklang basierende Konstellation des ersten Taktes läuft auch dynamisch unverändert (fortissimo) zwölfmal ab. Die zweite, dreimal wiederholte Konstellation bringt zunächst «mit Wuchs» zweimal den ersten Zentralklang, addiert aber unter seinem Weiterklingen in vermindelter Lautstärke und tiefer Lage den zweiten, gebildet aus zwei dreitönigen Klängen. Beide Klänge nehmen die Aussenspannung des ersten Klangs der linken Hand (kleine None) auf und lagern die in der Mitte des Zentralklangs stehenden Randtöne der Teilklänge (h-d<sup>h</sup>) in die Aussenslagen (D-h), so dass in dieser Konstellation der Ambitus von fünf Oktaven (D-d<sup>h</sup>) erreicht wird (Beispiel 4). Zumal diese beiden exponierten Töne binden diesen zweiten Satz in seinem Basismaterial an den ersten: hier bilden sie – als H und d – die oberen Randtöne der beiden Teilklänge. Die intervallische Organisation beider Sätze wiederum scheint vom Eingangsklang von Schönbergs drittem der *Orchesterstücke* op. 16 abgezogen, dem auf dem Programmzettel verketteten «nahem» Vorbild der stationären Musik (Beispiel 5). Im weiteren Verlauf des Satzes werden beide Konstellationen ohne Wiederholung oder aber der Beginn der ersten und der Schlüss (5/8-Takt) der zweiten aneinander gereiht. Modifikationen der rhythmischen Struktur werden hier allein durch Auslassungen erzielt, die Klanggestalt und selbst die einmal getroffenen dynamischen Zuweisungen bleiben im Gegensatz zum ersten Satz in jeder Hinsicht unverändert. Variation im traditionellen Sinne, entwickelnde gar, findet nicht statt. Die beiden Konstellationen stehen gewissermaßen fest gefügt im Satzverlauf und werden ohne Überblendungen aus- und eingeschaltet. Da indes die Dauer der Umschaltungen wechselt, ist weiterhin jede überraschend, erfülltes Zeitgefühl nicht suspendiert. In Worten: Eine Rose ist eine Rose ist... (insgesamt 12x) ist eine Rosenblüte ist eine Rosenblüte ist...

Beispiel 4

Beispiel 5

gestrichen, Dynamik und Phrasierung wurden konzeptionell neu gefasst – bei McGinnis & Marx als *Early Piece for Piano* (1924) erscheinen sie. Stückenschnitt freilich ist sich 30 Jahre nach der Uraufführung seiner Herkunft nicht mehr bewusst, orientiert sich an dem von Wolpe 1955 ausgegebenen Jahreszahl. «Unsere Freundschaft begann 1923 in Weimar beim Bauhausfest. Aus diesen Jahren stammt die Sonate (...), vier kleine, überwiegend streng zweistimmige Sätze, kanonisch durchwirkt, mehr diatonisch als tonal. Die ekstatische Grundhaltung lebte unter dem klassizistisch beruhigenden Schein weiter.»<sup>14</sup> Dass der Satz sich, wie Weissmann rezensiert, «mit empfindener Lyrik der Normalmusik» nähert, ist wohl tatsächlich seinem «klassizistisch beruhigenden Schein» zu verdanken. Wobei die Betonung auf «Schein» liegt, hinter dem, betrachtet man die Sache ein wenig genauer, nicht etwa «Ekstatisch» zum Vorschein kommt, sondern Statistisches – «stehende Musik» eben.<sup>15</sup> Insofern steht der Satz an Radikalität den vorausgegangen in nichts nach, nur kommt sie hier im Schafspelz daher. Zunächst einmal in C-dolisch: In den insgesamt 139 Takten werden ganze sechs Töne durch Versetzungszeichen aus dem engen tonalen Raum geschoben. Des weiteren in der wenig aufregenden Form A-A'-B-A, die allerdings in ihrer Feingliederung einige Klippen aufweist. So wird beispielsweise B – eingeleitet durch extreme Geschwindigkeitswechsel – innerhalb weniger Takte – von zwei aufeinander bezogenen Teilen bestimmt, deren zweiter einen Kanon in der Oktav durchführt.

Vom Komponisten selbst dürften die Anmerkungen, stammen, die Marion Bauer 1940 in ihrem Wolpe-Porträt – soweit bekannt dem ersten überhaupt – zu diesem Satz notierte: «An important experiment in the control of rhythmic and melodic energy is incorporated in the *Andante in C-minor* from a piano sonata of 1924 [1925]. Using a basic rhythmic idea with a minimum of melodic movement, he attempts to reduce the natural flow of tone, in order to create a picture of motion in suspense. The tonality, which is based neither on chord nor on scale, appears in intervallic combinations of seconds, thirds, fourths and so on, employed both as contrapuntal and harmonic units.»<sup>16</sup> Wie die Bewegung «in suspense», in der Schweben gehalten wird, gibt der erste Takt mit seiner nachklappenden, inriktanten Rhythmik in der Unterstimme mottoartig an: Kaum ein Ton stützt auf der gleichen Zahlzeit. Im folgenden Takt scheinen diese rhythmischen Diskrepanzen suspendiert, aber schon der Abschluss der Oberstimmphase (T. 3) hebt die relative Stabilität erneut auf.<sup>17</sup> Die derart produzierte Unruhe des «natural flow of tones», des vermeintlich ruhig Fließenden wird weiter geschürt durch eine stete Unformulierung des motivischen Materials, ohne dass indes eine (sukzessive) Entwick-

lung zu verzeichnen wäre. *Go and stop*, ein Schritt vor und sogleich zurück. Die Musik dieses Satzes steht nicht, sie bleibt ständig in der Gleichzeitigkeit von Bewegungsphasen und nach einem Stillstand einsetzenden Impulsen steht.<sup>18</sup> Das tatsächlich Verblüffende an dieser «warm, aber nicht zimperlich» vorzutragenden Musik ist freilich das Unangenehm-Selbstverständliche, mit dem das permanente Stauchen und Dehnen

Beispiel 6

von Zeit bis hin zur Simultanität von staten geht. Und mir will scheinen, dass gerade dieser Satz, der mit verbrauchtem Material operiert, die Zeit seiner Entstehung unbeschadet überstanden hat als die beiden vorangehenden, in denen sehr deutlich die Musik-Zeit der 20er Jahre steht.<sup>19</sup> Deren «bis an die Grenze des Möglichen» vorangetriebene Analyse, von der Kritikerzunft keine zwei Jahre nach dem Musikabend der «Novembergruppe der kommunalistisch orientierten Arbeitermusikbewegung an. Hier steht die Musik in der Pflicht der Worte, wird gewissermaßen von aussen aktiviert und ist zugleich Bestandteil einer Bewegung, die mit intrinsischer Scharfe der Diktion Widerstand gegen das Bestehende leistet. Hier, wo Erstarren in Fluss zu

«minimum of melodic movement»: Takt 1 exponiert ein Pendeln zwischen den beiden potentiellen Grundtönen c und es und ihren Quinten, ein Pendeln, das im gesamten Satzverlauf konstitutiv bleibt, in einer Form freilich, die jegliche harmonische Spannung ausser Kraft setzt. Ab Takt 2 tritt die zuvor eher unscheinbare Tonwiederholung der Oberstimme in den Vordergrund, allerdings ständig neu positioniert und auf diese Weise bis zur Konturlosigkeit in der Schweben gehalten. Überhaupt werden die eingangs formulierten motivischen Partikel immer wieder wie Formelträger in die melodischen Abläufe oder besser: Anläufe eingeschoben, verändert allein durch die neue Umgebung. Jeder dieser Anläufe kehrt unweigerlich zur Ausgangssituation zurück, allerdings ohne zu schliessen. Verstumende Perpendikel sind auch die raumgreifenderen Formabschnitte. Der erste von Takt 1–9 beispielsweise vollzieht deutlich rückläufig einen Bogen des melodischen Verlaufs. Das Geschehen lässt sich weiter verfolgen bis zum Kanon des B-Tetts (Takt 9ff.), dessen Phrasen nach einem kurzen, prä-

kommen scheint, sieht der Aussenstehende, der «Outsider im besten Sinne des Wortes», als den ihm Adorno 1940 bezeichnet und als der er bis heute – und nicht zu Unrecht – geführt wird, die Chance, sein Auf-der-Stelle-treten, seine Isolation und die damit verbundene Inhaftlosigkeit seiner Musik in kollektiven Prozessen produktiv aufzuheben. Er tritt «von der Arena» ab,<sup>20</sup> den Orten, an denen – mit den Worten Hanns Eislers – «bei völliger Interessens- und Teilnahmslosigkeit irgendeines Publikums (...) eine leertaufende Betriebsamkeit: Orgien der Inzucht» feiert.<sup>21</sup> Er schreibt «statt Zwölfstimm-Symphonien kleine Massenlieder in F-dur», lebt «wie ein wahrhaft, besessener Vagabund und Gläubiger», opfert «der Idee und ihrer Verwirklichung [s]elben Namen»,<sup>22</sup> kurz: die Einbindung ins Kollektiv als «Akt der Selbsterhaltung korrespondiert mit der tendenziellen Selbstauflösung. Bezeichnenderweise stammt Wolpes bekannteste und – soweit dieses Adjektiv hier erlaubt ist – schönste Kampfliedkomposition dieser Jahre des verzichtenden Gewinns, *Es wird die neue Welt geboren*, – allein in textlich der wohl stärkste Kontrast zur statischen Exekution oder Verschiebung des Immergleichen – aus seiner Musik zur dramatisierten Bilderfolge *Passion eines Menschen*.

Seine eigene Leidensgeschichte setzt nach der gewaltsamen Zerschlagung der Arbeiterbewegung durch die Nazis ein, löst ihn aber zugleich aus der hierarchisch stabilen Umklammerung kommunistischen Organistensins und setzt die Energien zur Entwicklung seiner eigenen hochkomplexen Musiksprache frei. Hier finden nicht zuletzt die musikalischen Qualitäten zu sich selbst, die bereits unter der Oberfläche der «stehenden Musik», der zeitgebunden und «formal experimentellen» Demontage eingeschliffener Hörgewohnheiten kompositorisch eingelassen sind. «Ein Entfallen von „Jetzt!“» nennt es Wolpe 1962,<sup>23</sup> sei es in der Entgrenzung des Gegensatzes zwischen autonomer und politisch eingreifender Musik wie etwa im 1950 komponierten, exorbitanten *Quartet für Trumpet, Tenor Saxophone, Percussion and Piano*, sei es auf der Folie eines «concord of sounds» wie in den grossangelegten *Enactments for Three Pianos* aus dem Jahre 1953. «Ein Entfallen von „Jetzt!“ bis an die Grenze des Möglichen: simultanen, multidimensional, diskontinuierlich, zusammenwachsend, kollabierend, unvorhersehbar, nie aber statisch.

#### Thomas Phleps

1 Nicht mögen muss man freilich die explizit um eine Neudimensionierung des musikalischen Zeitbegriffs bemühten Adepten der Minimal Music, die zu meist in Gruppen von schlapp ins Leere blickenden Amateuren durch die Lande ziehen, um andächtig lauschenden Neophyten vorzumachen, dass jeder, der ein

Instrument zu halten instande ist, damit auch die Zeit (und die Musik) torschlagend kann – dem Glücklichen schlägt eben keine Stunde.

2 Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt a.M. 1972 (Ullstein), S. 145, 165, 170f.

3 Zu Wolpes Leben und Schaffen bis 1933 cf. Thomas Phleps: *Stefan Wolpe – Eine Einführung*. In: Stefan Wolpe, *Lieder mit Klavierbegleitung 1929–1933* (Hg. und eingeleitet von Thomas Phleps, Hamburg-New York, Peer), S. 1–45.

4 Über Stückenschnitt informiert seine Autobiographie: H. H. Stückenschnitt: *Zum Hören geboren. Ein Leben mit der Musik in unserer Zeit*. München-Zürich (Piper) 1979.

5 Von Hansjörg Dammert ist wenig bekannt. Von den 20er Jahren berichtet Stückenschnitt (ib., S. 78, 91ff., 122) einiges. Nach seiner Flucht vor den Nazis galt er lange Zeit als verschollen. Werner Herbers konnte, wie er dem Verf. berichtete, in akribischer Spurensuche seinen Lebenslauf weitgehend rekonstruieren – ein Leben voller politischer und privater Enttäuschungen und existentieller Not, e, end in Drogen- sucht und elenden Betrügereien.

6 Der Programmzettel ist als Faksimile reproduziert in H. H. Stückenschnitt, op. cit., S. 95.

7 Adolf Weissmann: *Konzert. Berlin. In: Die Musik* 19, 1927, H. 9 (Juni), S. 679.

8 Adolf Diersterweg: *Berliner Musik. In: Zeitschrift für Musik* 94, 1927 (Juni), S. 343.

9 Heinz Tiessen in Manfred Schlosser (Hg.): *Für Heinz Tiessen 1887–1971*. Aufsätze, Analysen, Briefe, Erinnerungen, Dokumente, Werkverzeichnis, Bibliographie (= Schriftenreihe der Akademie der Künste, Bd. 13). Berlin (Akademie der Künste) 1979, S. 116.

10 Stefan Wolpe: *Piano Music*, cnp 999 055-2 (1988).

11 Der Satz scheint übrigens in seinen Proportionen auch auf tiefstehenden Schichten exakt kalkuliert. Die Takte 1–4 (Konstellation A), plus 5–7 (B) haben 94 + 26 = 120 Töne, die Takte 35–38 (A) plus 39–41 (B) 122 + 118 = 240 Töne, also die doppelte Anzahl. Alle drei A-Konstellationen haben insgesamt 310 Töne, der erste Teil (T. 1–34) und seine Reprise (T. 63–99) 1331, der Satz (plus Coda) 3090 = 3 x 1030 Töne.

Kurz anmerken muss ich leider an dieser Stelle, dass die vorliegende Edition dieses Satzes (Stefan Wolpe: *Sechsis Klavierstücke 1920–1929*, Hamburg (Peer) o.J. (1990), S. 4–12) einige schwerwiegende Druckfehler aufweist. Um die grössten zu nennen, die auch in die Substanz eingreifen:

- 1) T. 51–58: richtig «obass» im unteren System;
- 2) T. 61: beide Akkorde im oberen System richtig als «f<sup>♯</sup>-e<sup>♯</sup>-f<sup>♯</sup>-as<sup>♯</sup>»;
- 3) T. 62: im oberen System erst vor dem 3. Klang F-Schlüssel;
- 4) T. 67: im oberen System G-Schlüssel (der G-Schlüssel am Ende von T. 68 ist unnötig);
- 5) T. 70: 10/16; die editorischen Änderungen in T.99/100 (eigentlich 2/64 und 2/16) und am Schluss T. 113 (im Autograph statt 6/16 zwei Takte).

2/32 und 5/16, was für meine Ausführungen von einigem Gewicht ist) sind im knappen Kritischen Bericht (ib., S. 1V) vermerkt.

12 Die n. Helga Kilemann: *Die Novembergruppe (= Bildende Kunst in Berlin, Bd. 3)*. Berlin (Gebr. Mann) 1969, S. 76.

13 Adolf Diersterweg, op. cit., S. 343f. Meine Rede von der, kulturkonservativen Seite; klingt angesichts dessen, was die Zeitschrift für Musik allem in Schilde führt, allzu euphemistisch: Kurzzeitig als «Kampfbüchlein für deutsche Musik und Musikpflege» vertrieben, unterteilt die einseitige, von Schumann gegründete «Neue Zeitschrift für Musik» ab 1925 mit «Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik» und hat mit Redakteuren wie Fritz Stege, recht bald Mitglied des Rosenbergschen «Kampfbundes für deutsche Kultur», im Elitempo die «neue Zeit» eingeleitet. Auch Diersterweg vi-

sioniert als guter deutscher Präfaschist die aufkommende Dämmerung, wenn er im Zusammenhang mit den «neuen pianistischen Möglichkeiten» davon spricht, dass «sehr naheliegende, auf breiterer Basis ruhende Möglichkeiten, die der menschliche Körper bietet, auszunutzen, einer nahen Zeit vorhalten sein» dürfte (ib., 343).

14 Als einer der ersten hat übrigens 1933 Wolpes Bruder Will diese «auf breiterer Basis ruhenden Möglichkeiten», am eigenen Leib zu spüren bekommen: In einer 36stündigen Tortur schlugen ihm die Nazis ein Auge aus und rümelten ihn gesundheitlich.

15 H. H. Stückenschnitt: *Ein Berliner Komponist wieder in Berlin*. In: *Melos* 14, 1957, H. 6 (Juni), S. 185.

16 Den «klassisch beruhigen Schein» eingangs erwähnte er – um kurz auf das eingangs Erwähnte zu verweisen – in Strawinskys *Sonate für Klavier* aus dem Jahre 1924.

17 Marion Bauer: *Stefan Wolpe*. In: *Modern Music* 17, 1940, S. 235.

18 Stabile, wenn dieser Begriff überhaupt zutreffen mag, bleibt in den methodischen Anleitungen der einleitenden Takte anzeigt die Zahl von jeweils 13 diskreten Tonanschlägen, genauer: 13 Zeitpunkten, an denen linke und rechte Hand gemeinsam oder allein einen oder mehrere Töne anschlagen. Aber schon der vierte Anlauf (T. 5–6) hat drei Anschläge mehr, als ob – paradoxerweise – das Folgende herausgezögert werden soll.

19 So Adorno, op. cit., S. 176, beim Zitieren der Musik Strawinskys, deren multifaktorielles Krankheitsbild ihm Spiegel des gesamtgesellschaftlichen ist: infantilistisch, desexualisiert, schizoid, katanonisch, nekrophil.

20 Theodor W. Adorno: *Zum Rhythmuskonzept vom 11. Juni 1940*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Rolf Tiedemann und Klaus Schulz. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1984, S. 582.

21 Stefan Wolpe: *Letter to Colleagues*. Jerusalem, 12.9.1938, S. 6 (Typoskript). Eine «Arena» übrigens, in der er entgegen seiner eigenen Aussage nie auch nur ansatzweise Fuss fassen konnte.

22 Hanns Eisler: *Zur Situation der neuen Musik* (Typoskript 1928). In: Ders.: *Musik und Politik. Schriften 1924–1948*. Textkritische Ausgabe von Günter Mayer. Leipzig (DVM) 1984, S. 91.

23 Stefan Wolpe: *Letter to...* op. cit., S. 6. Lecture on «Dada» by Stefan Wolpe. Ed. by Austin Clarkson. In: *Musical Quarterly*, 21/1986, S. 214.