

Thomas Phleps

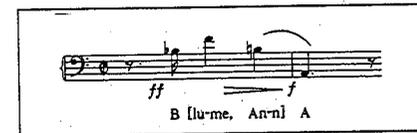
An Anna Blume - Ein vollchromatisiertes Liebesgedicht von
Kurt Schwitters und Stefan Wolpe

*In der Musik kann man vieles ausprobieren,
und das musikalische Material ist in
seinem Verhalten sehr gütig.
Es kommt nicht herein und schlägt Sie ins Gesicht.
Stefan Wolpe, 1962 (1986, 213)*

Der Pianist schlägt zweimal einen Sechsklang an, zunächst im akzentuierten Forte, dann leiser nachschwingend; der Sänger nennt Titel und Autor des in den folgenden 103 Takten vertonten Gedichts. Ausgegeben wird zugleich das musiksprachliche 'Programm' von Stefan Wolpes "An Anna Blume", komponiert im März 1929 für Klavier und Musika-Clown (Tenor). Das Aufsagen des Gedichttitels durch den Sprecher/Sänger wird vom *ff* wie das Schließen eines Lautstärkereglers zum *pp* zugezogen und die letzte Silbe gleichsam hinter die Hörgrenze verlagert:



Währenddessen exponiert das Klavier *trocken* den die gesamte Komposition disponierenden harmonischen Spannungsrahmen und verbindet ihn mit einem raumgreifenden Viertonmotiv in der linken Hand. Es sei das Anna-Blume-Motiv, kurz: AB genannt, und dies nicht allein, weil es unter der amputierten Namensnennung erklingt. Es durchzieht als melodisches Partikel (und nicht selten mit den hier vorgegebenen Tonqualitäten) die Komposition und stellt die, man ist versucht zu sagen: amtlich verfremdete musiksprachliche Materialisierung des Namens (Blume-Komma-Anna) dar:



Die in diesem Motiv verarbeiteten Anlagekomponenten präsentieren den Ausgangsimpuls der Komposition, determinieren nicht zuletzt vertikal gewendet den eben angesprochenen harmonischen Spannungsrahmen. Die Intervallfolge von AB: Quint - Tritonus - Große None setzt durch Spreizung der Tonhöhen oder Permutation der Tonfolge die konstitutiven Intervallspannungen der Komposition frei, die in der Ausgangskonstellation der ersten Takte bereits vollständig repräsentiert sind. Der zweimal angeschlagene Sechsklang zu Beginn weist eine Innenspannung von zwei Tritoni auf, getrennt durch eine Quart. Diese Mittelquart wiederum trägt in der rechten Hand die Spannung einer großen Sept und in der linken einer großen None nach außen. Danach 'Wiederholung' der harmonischen Spannung, rechts identisch, links sukzessive als AB-Motiv, und die Ausgangskonstellation beschließend eine Terz-Transposition der großen Sept ohne Innenspannung:



Um die Entfaltungsmöglichkeiten dieser Tonbeziehungen zu exemplifizieren, ein kurzer Blick auf den Beginn der Textvertonung, die nach 12 Takt Klaviervorspiel und einer Generalpause einsetzt. Hier ist das AB-Motiv transponiert vorangestellt und mit einem Kleinsekundklang - die komprimierte kleine Sept der Ausgangskonstellation - verbunden. Der nachfolgende, nun achttönige Klang hält die Außenspannungen, präferiert aber innen Quartan. Der nächste Klang setzt die Eindeutigkeit musiksprachlichen Öffnens und Schließens außer Kraft. Während sich rechts die Außenstimmen um einen Halbton zusammenziehen, öffnet sich links die obere Quart zur Quint; beides dem überraschend konzederenden *Oh* des Texteintritts verpflichtet:

ff molto mf

Oh,

mp < mf f mf

Noch einmal zurück zum Beginn. Gewissermaßen hinter den Klangspannungen, die aus dem materialen Nukleus des AB-Motivs sich entfalten, realisiert Wolpe eine für die gesamte Komposition geltende vollchromatische Grundstruktur. So ordnet sich das Material der Ausgangskonstellation - auf den Tonraum einer Oktav zusammengezogen - in Form zweier komplementärer, um eine kleine Terz versetzter Hexachorde:



Die hier virulenten Halbtonbeziehungen werden in der Ausgangskonstellation klanglich nicht realisiert, sondern durchweg durch Oktavversetzungen bzw. einen Zwischenton aus dem anderen Dreierpäckchen umgangen. In den Takten 13/14, die das Material um eine kleine Terz nach unten transponieren, rücken die Halbtonbeziehungen stärker in den Blick. Beide Konstellationen weisen darauf, daß die zwölfstönige Materialebene weder reihentechnisch noch im Sinne der Schönbergischen Dodekaphonie organisiert ist. Den Ausgangspunkt der kompositorischen Arbeit Wolpes bildet vielmehr die Reihung vollchromatischer Tonreservoirs, die neben ihrer konstanten Zwölfstönigkeit¹ zunächst keine Eigentümlichkeit aufweisen. Erst die Formulierungen von (z.T. an der Textvorlage orientierter) musiksprachlicher Konstellationen bzw. Gesten strukturiert diese Reservoirs für eine je spezifische Zeit in einer je spezifischen Art und Weise. Diese Gesten können gefaßt werden als Ansammlung musiksprachlich deutlich strukturierter Reservoirausprägungen bis hin zur exakten Wiederholung einzelner dieser Ausprägungen - die des Anfangs etwa taucht noch achtmal im Kompositionsverlauf auf - oder genauer: als formbildende Faktoren, als Katalysatoren eines möglichst großen Zusammenhangs der Reservoirs.

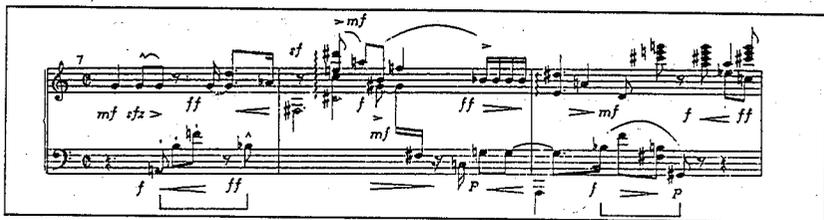
Chromatik enthält in sich selbst keinen Sinn für Einschränkung. In der klassischen Epoche hatte der Akkord sein Bewußtsein im Dreiklang. Heute haben wir keine solchen tonalen Grenzen. Jeder Komponist versucht seine eigene Klangwelt zu etablieren. Ein Akkord ist ein funktionierender Organismus. Je endloser die Tonkombinationen, desto notwendiger ist es, ein System zur Bestimmung von Klängen zu erfinden oder zu entwickeln, um diesen einen Sinn zu geben.

Stefan Wolpe, 1940 (zit. n. Bauer 1940, 235)

1 Die Vollchromatik der Reservoirs ist im Verlauf der Komposition indes nicht streng durchgehalten; nicht selten fehlt ein Ton oder ist zweimal vertreten.

Kehren wir noch einmal zum Anfang zurück. Die Ausgangskonstellation determiniert ja nicht allein die Klangwelt, sondern auch den melodischen und rhythmischen (Im)Puls alles Folgenden. Beidem sei am Klaviervorspiel kurz nachgegangen. Der rhythmisch prägnant formulierte Einstieg ♪ ♯ ♭ wird zwei Takte später wieder aufgenommen. Dazwischen- und danach werden starr punktierte Folgen dissonanter Mehrklänge exponiert.

Mit Takt 6 stoppt die melodisch-harmonische Bewegung und wird für einen ganzen Takt auf die punktierte Repetition des - dynamisch allerdings fein abgestuften - Tones g' zurückgenommen. Die Repetition löst sich in ein erneutes akzentuiertes Aufgreifen des Einstiegs, das aber auf den harmonischen Spannungsrahmen völlig verzichtet und als melodische Variante den Krebs des AB-Motivs kontrapunktiert. Anschließend wandert der Krebs in die Oberstimme, wiederum mit einer Variante angereichert. Und jetzt ereignet sich überraschendes: Während in hoher Lage ein klarer A⁷-Akkord sich zu etablieren beginnt, setzt nach einer Reminiszenz der auf den Ton g reduzierten Klanglichkeit des Einstiegs das tonlich und rhythmisch originale AB-Motiv ein, wird aber beim dritten Ton mit einer beigefügten Quart versetzt und senkt irritiert seinen letzten um einen Halbton zu tief ab, eine 'falsche' Vorstellung, die das Klaviervorspiel nicht mehr revidiert und erst vom Textestieg in T.13 aufgenommen wird:



Lieber Herr, lassen sie Anna Blume, dichten sie nicht, malen Sie!²

Selten hat in der Geschichte der literarischen Rezeption ein Gedicht derart Furore gemacht wie Kurt Schwitters' *Anna Blume*³. 1919 in der Juli-Nummer von Herwarth Waldens 'Sturm' veröffentlicht, provozierte es im Nachkriegs-

2 Alfred Flechtheim, zit. n. Schwitters 1987a, 98.

3 Cf. ib. 46; alle im folgenden zitierten Texte sind, falls nicht anders vermerkt, diesem Sammelband entnommen.

deutschland heftigste Reaktionen. wie nicht anders zu erwarten -: zumeist ablehnende. Da war die Rede vom *sinnlosen Wortsalat* eines an (*ziemlich vorgeschrittener*) *Dementia praecox* Erkrankten, wurde eindringlich gewarnt, es könne zu *Störungen des normalen Denkens führen* (beides Äußerungen von Ärzten).

Da wurden Schwitters wie sein Verleger Steegemann als *Geschmacksverderber* und (wunderlicherweise) *Geldmacher* denunziert, die gut daran getan hätten, in Zeiten der *großen Papierknappheit* selbiges einer *zweckmäßigeren Verwendung*, vorzugsweise Schulbüchern zuzuführen. Nichtsdestotrotz ver(sch)wendete man so manches Papier für 'Parodien', die unter solch phantasievollen Titeln wie *An Emma* der Schwitterschen *Schöpfung* den Garaus machen wollten. (zit. n. Scheffer 1978, 84f und 288ff).

Zu Recht stellt indes Bernd Scheffer im Rahmen seiner ausgezeichneten Analyse von *An Anna Blume* fest, daß alle Versuche, dieses Gedicht lächerlich zu machen, gleichsam zwangsläufig scheitern mußten, weil es sich durch seine eigene demonstrative Verschiebung in den Nonsens einer Verunglimpfung entzogen hat, die weiter als das Gedicht selbst gehen könnte (Scheffer 1978, 83).

Mit der Kategorie des Nonsens setzt Scheffer zudem die gängige Subsumierung des Gedichts unter die Rubrik 'Die Parodie (oder Persiflage-Satire-Groteske, wie Sie wollen) in der deutschen Lyrik' außer Kraft: *An Anna Blume* ist ein, vielleicht sogar *das* Liebes-Gedicht unseres Jahrhunderts, auch wenn (oder gerade weil) es als literarischer Nonsens daherkommt: *Mit einigem Recht läßt*

AN ANNA BLUME

O du, Geliebte meiner siebenundzwanzig Sinne, ich liebe dir! - Du deiner dich dir, ich dir, du mir. - Wir?

Das gehört [beiläufig] nicht hierher.

Wer bist du, ungezähltes Frauenzimmer? Du bist -- bist du? - Die Leute sagen, du wärest, - laß sie sagen, sie wissen nicht, wie der Kirchturm steht.

Du trägst den Hut auf deinen Füßen und wanderst auf die Hände, auf den Händen wanderst du.

Hallo, deine roten Kleider, in weiße Falten zersägt. Rot liebe ich Anna Blume, rot liebe ich dir! - Du deiner dich dir, ich dir, du mir. - Wir?

Das gehört [beiläufig] in die kalte Glut.

Rote Blume, rote Anna Blume, wie sagen die Leute?

Preisfrage: 1. Anna Blume hat ein Vogel.

2. Anna Blume ist rot.

3. Welche Farbe hat der Vogel?

Blau ist die Farbe deines gelben Haares.

Rot ist das Girren deines grünen Vogels.

Du schlichtes Mädchen im Alltagskleid, du liebes grünes Tier, ich liebe dir! - Du deiner dich dir, ich dir, du mir, - Wir?

Das gehört [beiläufig] in die Glutkiste.

Anna Blume! Anna, 'a-n-n-a, ich träufle deinen Namen. Dein Name tropft wie weiches Rindertal.

Weißt du es, Anna, weißt du es schon?

Man kann dich auch von hinten lesen, und du, du Herrlichste von allen, du bist von hinten wie von vorne: „a-n-n-a“.

Rindertal träufelt streicheln über meinen Rücken.

Anna Blume, du tropfes Tier, ich liebe dir!

sich sogar behaupten, daß die Möglichkeit, Liebesgedichte zu schreiben, durch "An Anna Blume" grundlegend aufgewertet worden ist (Scheffer 1978, 83f).

What a b what a b what a beauty

Kurt Schwitters, 1944 (1987b, 92)

Noch war *An Anna Blume* nicht veröffentlicht, und keiner konnte ahnen, welch gutbürgerlichen Staub sie aufwirbeln würde, da fragte Schwitters' Freund Christoph Spengemann die Leser des 'Sturm': *Wer ist überhaupt Anna Blume?* - und lieferte eine erste, in der Tat vorläufige Interpretation: *Verbogenes Hirn! / Er malte das Bildnis der Zeit und wußte es nicht. / Nun kniet er vor einem Gänseblümchen und betet* (Scheffer 1978, 74). Das klingt zumindest interessanter als der meiste Un-Sinn, der dem Gedicht im Laufe der inzwischen über 70 Jahre an fremdwortreicher Interpretation zugemutet wurde. Sei's drum!

Erneut sei also gefragt, was es mit diesen floristischen Palindrom auf sich hat. Und nehmen wir die Ver-rücktheiten des Gedichts beim Wort, so ist seine Grundkonstellation eine doch recht durchsichtige, gleichwohl exzeptionelle: Anna Blume ist die (fiktive) Geliebte eines dichterischen Ich, das sich trotz seiner exorbitanten Sinn-lichkeit (*siebenundzwanzig Sinne!*) dieser Geliebten nicht sicher sein kann. Anna Blume bleibt eben ein *ungezähltes Frauzimmer*, auch wenn das Ich ihr in einer sprachlichen tour de force, einer Realisierung des Unrealisierbaren beizukommen sucht: Seine im Gedicht durchgeführte Grammatik der 27 Sinne setzt nicht nur die Regeln der Syntax außer Kraft:

Ich liebe Dir, sie läßt semantischen Assoziationen unterschiedlichster Coleur freien Lauf und entwickelt auf diese Weise eine A(n)nagrammatik der Liebe - wie man sie auch dreht oder wendet, ihre Substanz bleibt die gleiche. Die Liebe: ein anagrammatisch Wandelbares - ein allumfassendes Anagramm? Schon der Titel *An Anna Blume* weist nicht etwa auf die Artikulationsprobleme eines Stotterers, sondern exponiert - durch die Repetition der Anfangssilbe gleichsam mit doppelter Kraft - das größte aller Anagramme: das Alphabet.

Alphabet von hinten

z	x	y
w	v	u
ts	r	q
po	n	m
lk	i	h
g	f	e
dc	b	a

Die intensive dichterische Auseinandersetzung mit diesem Über-Anagramm dringt in eine Vielzahl Schwitterschen Arbeiten jener Jahre. *An Anna Blume* stellt da durchaus keine singuläre Erscheinung dar. Zu nennen wären etwa

Gedichte wie *ZA (elementar)*, *Register (elementar)*⁴, *Gedicht 25*⁵, *Doof* oder die initiale Alphabetisierung weiterer seiner (fiktiven) Protagonisten: Alves Bäsensiel - Auguste Bolte - Arthur Blum. Und nicht zuletzt zielt auch die berühmte *Ursonate* - auf einer erweiterten Materialebene - in diese Richtung.

Anna Blume indes wird von Schwitters, dem späteren Werbefachmann, konsequent zu (s)einem 'Markenzeichen' aufgebaut. In rascher Folge bringt er zwischen 1919 und 1922 vier Textbände heraus, alle als Anna-Blume-Versionen ausgewiesen: *Anna Blume. Dichtungen 1 und 2*, *Memoiren Anna Blumes in Bleie* und *Die Blume Annä*. Freund Spengemann unterstützt die großflächig angelegte Einführung dieses Markenzeichens durch sein Heftchen *Die Wahrheit über Anna Blume* (1920). Gemeinsam werden in Hannover, der 'Geburtsstadt' Anna Blumes, Annoncen lanciert und die Litfaßsäulen 'annablumisiert':

Hannover

Die Hannoveraner sind die Bewohner einer Stadt, einer Großstadt. Hundekrankheiten bekommt der Hannoveraner nie. Hannovers Rathaus gehört den Hannoveranern, und das ist doch wohl eine berechtigte Forderung. Der Unterschied zwischen Hannover und Anna Blume ist der, daß man Anna von hinten und von vorn lesen kann, Hannover dagegen am besten nur von vorne. Liest man aber Hannover von hinten, so ergibt sich die Zusammenstellung dreier Worte: »re von nah«. Das Wort »re« kann man verschieden übersetzen: »rückwärts« oder »zurück«. Ich schlage die Übersetzung »rückwärts« vor. Dann ergibt sich also als Übersetzung des Wortes Hannover von hinten: »Rückwärts von nah«. Und das stimmt insofern, als dann die Übersetzung des Wortes Hannover von vorn lauten würde: »Vorwärts nach weit«. Das heißt also: Hannover strebt vorwärts, und zwar ins Unermeßliche. Anna Blume hingegen ist von hinten wie von vorne: A-N-N-A.

(Hunde bitte an die Leine zu führen.)

Der Name und andere Versatzstücke des Gedichts schieben sich in andere Arbeiten. *Nennen sie es Ausschlacht-ung* heißt eine bezeichnenderweise, eine andere *Das große Dadaguten*, deren Untertitel *Eine Leichenfeier* eine herbe Enttäuschung des Dichters reflektiert: Mit den Worten *Ich bin Maler, ich nagle meine Bilder* hatte sich Schwitters 1919 im Berliner 'Cafe des Westens' Raoul Hausmann vorgestellt und um Aufnahme in den 'Club-DADA' nachgesucht.

Besagter Dadasoph Hausmann überliefert weiter, daß Richard Huelsenbecks persönliche Abneigung gegen Schwitters das verhindert habe - zudem wolle er, Huelsenbeck, auch nicht *Jeden Erstbesten* in den Club aufnehmen (Hausmann 1972, 63).

Und Huelsenbeck, Wortführer der politisch orientierten deutschen Dadaisten, tat ein weiteres: er sprach im Dada-Almanach von 1920 über Schwitters den

- 4 Hier verbindet das 'Registrieren' der Schriftzeichen zwei bekannt Lautkombinationen: ABC und (Hans) ARP mit unbekanntem (etwa DEF), die auf diese Weise die Tendenz zum Wort oder Namen erhalten.
- 5 Die Zahl 25 bindet dieses reine 'Zahlengedicht' an die Alphabetgedichte, die allesamt mit 25 Buchstaben arbeiten und das J nicht einbeziehen.

dadaistischen Bann aus: *Dada lehnt die Arbeiten wie die berühmte "Anna Blume" des Herrn Schwitters grundsätzlich und energisch ab* (zit. n. Schwitters 1987a, 19). Eine rüde Kampfansage? Schwitters jedenfalls nahm die Fehde an und polemisierte im Dezember des gleichen Jahres in seinem programmatischen Aufsatz *MERZ* gegen die *Hülsendadaisten*, die sich *unter lautem Geheul, Absingen der Marseillaise und Verteilen von Fußtritten mit dem Ellenbogen* von den *Kerndadaisten* - zu denen Schwitters wohl seinen späteren Freund Hausmann zählte - abgeschält hätten (Schwitters 1987a, 20).

Künstlerisch hatte er bereits 1919 mit der Installation seiner, mit Dada *durch Gegensätzlichkeit verwandten MERZ-Kunst* reagiert, der per definitionem jegliches politisches Engagement fremd war: *Merz erstrebt aus Prinzip nur Kunst* und - was Huelsenbeck recht, ist Schwitters ... - *lehnt die inkonsequenten und dilettantischen Ansichten über Kunst des Herrn Richard Huelsenbeck grundsätzlich und energisch ab* (Schwitters 1987a, 19f). In der Tat ist das gesamte Schaffen von Schwitters nicht politisch motiviert, seine *berühmte "Anna Blume"* (Huelsenbeck) gar exerziert Menschliches-Allzumenschliches - : die Liebe. Deren gesellschaftspolitische Brisanz dürfte Schwitters und seiner *Spezialmarke MERZ* (Schwitters 1987b, 115) indes entgangen sein.

WAHLT ANNA BLUME

M. P. D.

Aus der Agitation für die Reichstagswahl 1920; aus der hannoverschen Presse.

M. P. D. = Merz-Partei Deutschland

M. P. D. = Mehrheits-Partei DADA

Merz-Partei Deutschland = Mehrheits-Partei DADA (K. S.)

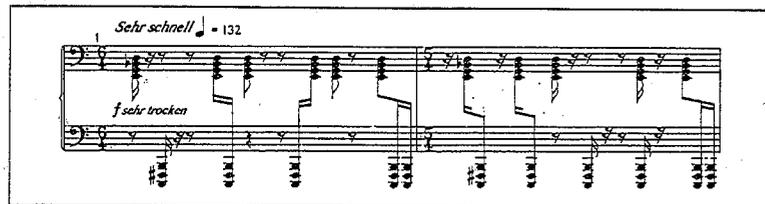
I am not a Dadaist, and I don't say it apologetically

Wolpe, 1962 (1986, 202)

Zehn Jahre nach seinem 'stürmischen' Eintritt in die Öffentlichkeit, im März 1929, vertont Stefan Wolpe *An Anna Blume*. Wolpe, 1902 in Berlin geboren und dort bis zu seiner Emigration im Jahr der Machtübernahme lebend, war kurz nach Kriegsende mit dem Berliner Dada-Kreis in Berührung gekommen, hatte auch bei einigen dadaistischen Veranstaltungen aktiv mitgewirkt. 1962 berichtet er rückblickend, wie er als *musikalischer Leiter* dieser Dada-Programme auf acht Grammophonen gleichzeitig acht Musiksorten abspielte, z.T. dasselbe Stück mit unterschiedlicher Geschwindigkeit, die er bei seinen

wunderbaren *Plattenspielern* stufenlos regulieren konnte. Währenddessen rezitierte ein Mädchen, einen tropfenden Wasserschlauch in der Hand, ein Shakespeare-Sonett - : ein radikales *Panorama von Aktivitäten*, das ihn in besonderer Weise faszinierte (Wolpe 1986, 209f)⁶.

1923 trat Wolpe der 'Novembergruppe' bei, deren Konzertprogramme neuer und neuester Musik er als Komponist wie Interpret mitgestaltete. Ein kurzer Blick sei gestattet auf seine 1. Klaviersonate, die Else C. Kraus am 19. Konzertabend der 'Novembergruppe' am 2. Mai 1927 vorstellte und die - so der Programmzettel zur Uraufführung - *den Begriff der Zeit bis an die Grenze des Möglichen zu analysieren* versuchte (Stuckenschmidt 1979, 95). Ausgehend von einem unablässig repetierten, allein diastematisch sich verschiebenden oder in Abschnitte spaltenden Zentralklang 'lebt' diese stationäre Musik vor allem von extremen Dynamik- und Registerwechseln und einer unerbittlichen, aggressiven Rhythmik:

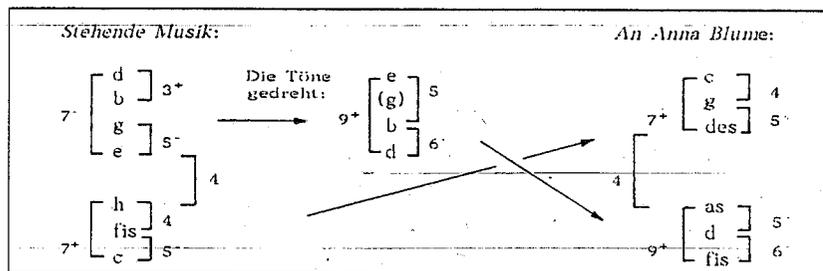


Die 115 Takte dieses Kopfsatzes, der heute unter dem Namen *Stehende Musik* bekannt ist, sind in nahezu schulmäßig durchgeführter Sonatenhauptsatzform geschrieben und von der Dreiteiligkeit gleichsam überdeterminiert: Die drei Hauptteile reihen jeweils drei Konstellationen mit anschließender repetitiver Steigerung der letzten. Nach 99 (!) Takten ein Takt Generalpause (2/64) und 15 Takte Coda⁷. Der siebentönige Zentralklang, den die Komposition in keiner Phase verläßt, greift über zwei Oktaven und hat in der linken Hand die

⁶ Cf. auch Clarkson 1984, 375. Zu Wolpes Leben und Werk bis 1933 ist einleitend zur Edition von Wolpes 'Liedern mit Klavierbegleitung 1929-1933' eine eingehende Studie des Verfassers erschienen (cf. Phleps 1993).

⁷ Das Autograph der *Stehenden Musik* liegt in der New York Public Library. Der Mittelsatz von Wolpes Klaviersonate ist leider verschollen, der 3. Satz 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.

Außenspannung einer großen, in der rechten einer kleinen Sept. Seine Klangqualität ist dem 'Zentralklang' von *An Anna Blume* sehr nahe, beide sind Varianten aus derselben *Klangwelt*:



H.H. Stuckenschmidt schrieb 1928 in seinem Bericht über *Musik und Musiker in der Novembergruppe* über seinen Freund Wolpe, er sei *eine Sondererscheinung* und habe in *zahlreichen Werken aller Art ein mehr als ungewöhnliches Talent bewiesen, das der Reife harrt* (Stuckenschmidt 1928, 101). Allerdings ging die *Sondererscheinung* einen anderen Weg, als ihn Stuckenschmidt mit seinen kathartisch mahnenden Sätzen wohl im Auge hatte. 1929 begann Wolpe, seine Person und seine kompositorische Energie in die Kulturarbeit der kommunistischen Bewegung einzubinden und eine große Zahl an Agitprop- und Kampfliedern zu schreiben. *Es kostete mich große Mühe, mich zu überwinden und meinen organischen kreativen Stand zu entwurzeln, um ein einfaches Lied zu schreiben*, berichtet er Jahrzehnte danach (zit. n. Clarkson 1984, 385)⁸. Zwei Jahre darauf schloß Wolpe sich der 'Truppe 1931', einem der bedeutendsten proletarisch- revolutionären Theaterkollektive der Weimarer Republik, an und besorgte die Bühnenmusik zu allen drei, ausgesprochen erfolgreichen Stücken der Truppe. Als Kollektivmitglied wirkte er bei allen Aufführungen - allein *Die Mausefalle* wurde über 300 mal gespielt - mit, bis am 4. März 1933 der nationalsozialistische Polizeipräsident von Berlin, Admiral von Levetzow, die 'Truppe 1931' verbot (Wangenheim 1974, 251)

⁸ Damals dachte Wolpe freilich anders: *Die Kunst besteht in der grandios unkomplizierten Umwandlung des populären Musik(Melos)Materials. 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* (Notiz im Tagebuch Wolpes Ende 1930, Wolpe-Archive, New York).

und der als Jude, Kommunist und 'entarteter Musiker' dreifach gefährdete Wolpe ins Exil gezwungen wurde.

Kurz bevor seine Produktion *leichter Lieder* einsetzte, schrieb Wolpe mehrere musiksprachlich kompromißlose, avancierte Kompositionen. Unter diesen durchweg vollchromatisch organisierten Werken die Kammeroper *Schöne Geschichten für Andeutungsbühne, Sänger und Instrumente* (achtköpfiges Jazzensemble), Rezitationen von Texten Lenins oder Arbeiterdichtern, die in der 'Roten Fahne', dem Zentralorgan der KPD, publiziert waren, eine Vertonung des *Decret Nr. 2 - An die Armee der Künstler*, Wladimir Majakowskis radikalere Abrechnung mit der bürgerlichen Kunst, und - : *An Anna Blume*.

I composed this Kurt Schwitters little Opera, "Anna Blume"

Wolpe, 1962 (1986, 214)

Auf der Titelseite eines der beiden Autographe von *An Anna Blume*⁹ hat Wolpe die Werkbezeichnung *Op. 5, III* notiert. Das ist insofern bemerkenswert, als er seine beiden Kammeropern - *Zeus und Elida* und die bereits erwähnten *Schönen Geschichten* - als *Op. 5, I* bzw. *II* rubrizierte. In der Tat strukturiert Wolpe die Textvorlage in Abschnitte von einer bis vier Gedichtzeilen, die, um ein zunächst formales Kriterium anzuführen, jeweils mehr rezitativisch oder arios angelegt sind. Am Ende dieser einzelnen 'Szenen' der *kleinen Oper* wird oft gleichsam als Markierungspunkt des Szenenwechsels im Tempo nachgelassen, mit Beginn der neuen Szene aber sofort ins alte zurückgekehrt oder ein neues Tempo angeschlagen.

Die Szenen sind durchgängig vom Ausgangsimpuls des AB-Motivs getragen, das als ganzes, durch Intervallexpansion oder rhythmisch variiert und permutiert die melodische Tektonik der Musik bildet. Harmonisch ist dem AB-Motiv der Zentralklang des Eingangstaktes an die Seite gestellt, der - manchmal auch in amputierter Form, d.h. auf die Rahmenintervalle reduziert - die Namensnennung oder auch nur die Beschreibung der (unsichtbaren) Hauptdarstellerin, etwa *Du schlichtes Mädchen im Alltagskleid*, in einem 'leitmotivischen' Klangraum einbindet.

⁹ Ein Autograph liegt in der New York Public Library, das andere - mit dem Vermerk *2. Exemplar* versehen, und von diesem ist hier die Rede - in Wolpes New Yorker Apartment, das seine Frau Hilda bewohnt. Beide Autographe konnte ich einsehen.

Doch nicht nur das musiksprachliche Vokabular der Szenen ist annablumisiert, auch der im Gegensatz zu seiner Geliebten tatsächlich auftretende Hauptdarsteller, und zwar laut Clarkson auf einem Fahrrad sitzend (Clarkson 1984, 375), hat zur Vorstellung einer A(n)nagrammatik der Liebe die gesamte Palette vokaler Ausdrucksformen auszuschöpfen: Rhythmisches Sprechen in verschiedenen Höhen, Sprech- und Singstimme, alles in feinsten Abstufung der Dynamik und Akzentuierung, bis hin zum Einsatz einer Sirenenpfeife. Das Klavier begleitet nicht etwa im konventionellen Sinne den Szenenablauf oder kommentiert den Text¹⁰, sondern schafft durch immer neue Verstreungen des materialen Nukleus der Eingangstakte das je spezifische Ambiente zu den einzelnen szenischen Situationen.

Die erste Situation, die Anrufung der Geliebten (Zeile 1-3), mündet in eine scheinbar resignative Zurücknahme des Ich: *Das gehört (beiläufig) nicht hierher*. In den Notenwerten halbiert, schließt das Klavier die Ausgangskonstellation an, die das *Beiläufige* hastig revidiert und auf die nächste Situation weist. Hier nun geht es um die Frage, wer Anna Blume, dieses *ungezählte Frauzimmer*, eigentlich sei. Die *Leute* jedenfalls wissen es nicht, und die Musik vermittelt dieses Unwissen durch ein zur Klangwelt Anna Blumes querstehendes aggressives Partikel, eine stark akzentuierte viermalige Tonrepetition in 32teln. Dieses musiksprachlich 'horizontale' Unwissen wird bei der expliziten Feststellung *Sie wissen nicht, wie der Kirchturm steht* in die Vertikale geschoben: Hier klingen elf Töne fast gleichzeitig - das einzige cluster des Stücks als musikalische Visualisierung des Kirchturms, von dem die Töne in weiter Lage abtropfen. Die Leute können das annablumisierte Material nicht ordnen: Sie wissen nicht, was Liebe heißt:

10 Der Text der Erstveröffentlichung wird vollständig durchkomponiert; in der elften Zeile 'vergißt' Wolpe allerdings die Worte *ich dir* (cf. T. 37).

Unser Protagonist indes kennt seine geliebte Anna. Er sieht sie *auf die Hände wandern*:

Und sieht ihre *roten Kleider in weiße Falten zersägt*:

Grund genug, die erste Liebesarie anzustimmen:

Schließlich kommt es zur *Preisfrage*. Die Musik bricht ab, der Pianist schaltet sich als Sprechpartner ein. Aus dem vom natürlichen Sprechrhythmus abgenommenen, in geraden Achteln formulierten *Anna Blume hat ein Vogel* wird durch vielfache Textwiederholungen und Übereinandersprechen ein wüstes Durcheinander: *Wie sagen die Leute*:

Tempo rasch ♩ = 116

45 *ff* *mf* *mp*
Blu-me, wie sä-gen die Leu-te?
54 *pp* *mf* *f* *ff*
jetzt bestimmt
hat ein Vo-gel.

Diesem Sprechchor der kleinen Oper folgt nach einer kurzen musikalischen Überleitung, die weiterhin vom Achtelpuls, dem - wenn man so will - eindimensionalen Denken der Leute bestimmt wird, die zweite 'Chorszene': *Anna Blume ist rot ist rot ist rot Anna Blume Anna Blume ist rot* - und der Pianist schreit in seine Musik hinein *rot rot rot*, während der Tenor die Sirenenpfeife in Gang setzt. Der Tumult steigert sich, die Achtel werden zu Sechzehnteln verdichtet - *ist rot ist rot* - des Volkes Meinung wird lauter, erneut der Pianist mit einem *rooot* und der Tenor ermattet *ist rot* - Generalpause: *Drittens*. Drei Formulierungen des AB-Motivs, zweimal als Kantilene, die letzte getupft. Wen interessiert schon solch eine Frage, wenn man bis über beide Ohren, Verzeihung: mit all seinen *siebenundzwanzig Sinnen* verliebt ist:

(Tempo = 88)

69 *f* *p*
Drit-tens. Wel-che Far-be hat der Vo-gel?
mf *p* *mf*

Die zweite Liebesarie kündigt sich an. Vom Klavier in der Überlagerung von fließenden Triolen und hastigen punktierten Läufen vielschichtig untermalt, wirft der verliebte Hauptdarsteller in dieser Koloraturarie seine ganze Gesangsvirtuosität in die Waagschale:

BSB

71 *ff* *mf* *fff*
Blau ist die Far-be deines gel-ben Haar-res. Rot
74
ist das Gir-ren deines grün-ten Vo-gels. Du

Bis über die Grenzen seiner gesanglichen Möglichkeiten wagt er sich hinaus, muß *matt* abrechnen, flüchtet sich für einen Moment ernüchert in den Gedanken an die Beiläufigkeit all seines Liebeswerbens, ist in seiner Erregung nur noch in der Lage, den geliebten Namen, schließlich allein die Buchstaben aus sich herauszuschreiben:

kreischend übergeschnappt

79 *ff* *mf* *p* *mf*
Du - - mir, Wir? Das ge-hört
82 *ff* *mf* *f*
(beiläufig) indie Glu-ten-ki-ste. An-na Blu-mel An-na, "a-n-n-

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 A - NN - A 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
A B C D E F G H I K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

Schwitters, 1923 (1973, 210)

Auch die Musiksprache buchstabiert jetzt ihr 'Alphabet'. Gleichsam in Grundstellung und rhythmisch auf eine einfache Formel gebracht, rollen die zwölf Töne nacheinander ab:

Wesentlich rascher $\text{♩} = 168$ (ablaufend)

Lassen sie mich den kleinen Opernführer kurz unterbrechen und eine Erzählung von Zahlen einschieben. Daß Wolpe einer Geschichte, die von der A(n)agrammatik der Liebe handelt, eine vollchromatisch organisierte Musik an die Seite stellt, leuchtet ein. Stellen doch die zwölf Halbtöne - gleich dem Buchstaben-Alphabet für die Sprache - das größte Anagramm der (abendländischen) Musiksprache dar. Wenig Sinn macht es freilich, darin einen einmaligen kompositorischen Akt zu sehen, zumal Wolpe in dieser Zeit eine große Anzahl vollchromatischer Kompositionen vorgelegt hat.

An Anna Blume ist allerdings nicht nur vom materialen Bezugssystem anagrammatisch konzipiert, sondern ebenso in der Organisation der konkreten Toneigenschaften. Wie Schwitters sich Anfang der 20er Jahre von den 'abstrakten' Buchstaben ab- und der Inventarisierung ihrer vielschichtigen Klangformen zuwandte, verfährt Wolpe in seiner Komposition mit den Kategorien Tonhöhe, -dauer und -stärke.

Von den 88 Tönen des Klaviers erklingen insgesamt 74, allein die Randbereiche der Tastatur werden vernachlässigt. Beide Hände haben dabei etwa gleich viele Töne anzuschlagen, die linke 57, die rechte 61 (was addiert etwas weniger als 120 ergibt). Der Tonhöhenraum wird dabei sukzessive in die extremen Lagen geführt. Kurz vor Takt 84, dem eben beschriebenen *erregten* Höhepunkt, der die Reduktion von der Namensnennung zur Buchstabierung vollzieht, sind alle Töne zumindest einmal gespielt. In gleicher Weise erschließt der Sänger nach und nach seinen Tonraum bis zur letzten seiner 24 verschiedenen Tonhöhen in T.96.

Die Komposition arbeitet mit 24 verschiedenen Tondauern. Im Klaviervorspiel werden zunächst allein die durch Verdopplung oder Punktierung zu gewinnen-

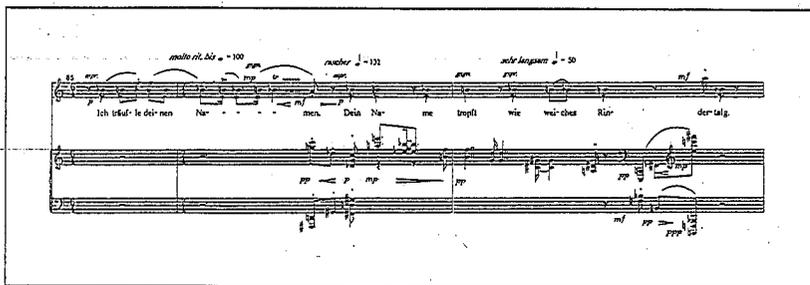
den 10 Notenwerte von der Zweiunddreißigstel zur ganzen Note genutzt. Der 24. Notenwert kommt im letzten Takt zum Einsatz, ein 32stel mit angebundener Viertel.

Auch dynamisch ist *An Anna Blume* voll ausgeleuchtet: Bis zu 18 Anweisungen finden sich in einem Takt (T. 36). Insgesamt kommen 12 verschiedene dynamische Zeichen vor, nicht eingerechnet die Crescendo-, Decrescendo-Zeichen und Akzente. Innerhalb des 12taktigen Vorspiels (=48 Viertelschläge) hat das Klavier 49 dynamische Anweisungen und 24 Crescendi bzw. Decrescendi zu beachten.

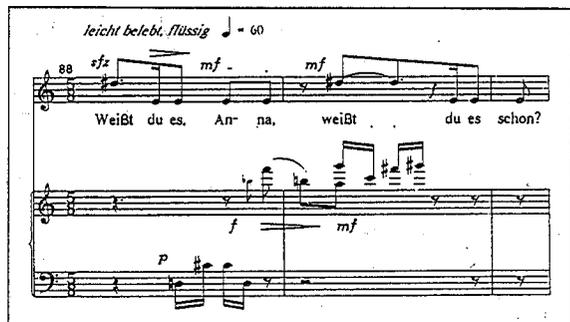
Diese Tendenz von Wolpes Komposition zur 12 und ihren Vielfachen ließe sich weiterverfolgen. Dabei scheint mir recht unerheblich, ob diese Tendenz vom Komponisten bewußt organisiert wurde oder der a(n)agrammatische Impuls der Textvorlage die kompositorische Arbeit gleichsam subkutan infizierte¹¹.

Im übrigen hat *An Anna Blume* 11 Buchstaben, das Klavier 88 Tasten und beginnt der letzte 'Aufzug' der Oper in T. 88. Zuvor führte, um zu rekapitulieren, seine Leidenschaftlichkeit den durch die Liebe zu Anna Erregten bis über die Grenzen seiner Ausdrucksmöglichkeiten. Sogleich aber schiebt sich, aus der 'Ruhestellung' des *ablaufenden* Tonalphabets sich entfaltend, der expressive Ausbruch in die Intimität des Alleingelassenen. Die sehnsüchtige Erinnerung an Anna läßt ihn ausdrucksvoll im halbtönigen Changieren schwelgen, er bekommt Gänsehaut, seine liebevolle Metapher 'tropft' in Quint- bzw. Tritonusklängen. Für einen Moment durchweht der Geruch von Körperlichkeit die Szenerie, aber eine knappe Klangspreizung des Klaviers verwischt den zarten Traum:

¹¹ Die Schwittersche Vorlage ist in hohem Maße nach 'Schlüsselzahlen' konzipiert, deren Code die Überschrift liefert: *An Anna Blume* hat 3 Worte und 11 Buchstaben (*Anna Blume* 9 = 3x3). In 30 Zeilen arbeitet Schwitters insgesamt mit 222 Worten (die Buchstabierung a-n-n-a als vier Worte gerechnet): 222 [Quersumme 6] + 30 [Q 3] = 252 [Q 9 = 3x3] oder 12x21 [Addition 33 = 3x11]. Benutzt werden 81 [=3x3x3x3] Interpunktionen: 222 + 30 + 81 = 222 + 111 (oder 30 + 303) = 333 [= 3x111]. Und 987 [= 21x47; Q 3 + 11] Buchstaben: 333 + 987 = 1320 [= 40x3x11]. Die Addition der Worte und Buchstaben ergibt: 222 + 987 = 1209 [=13x3x31; Q 11]; der Zeilen und Buchstaben: 30 + 987 = 1017 [= 113x3x3; Q 11] usf.



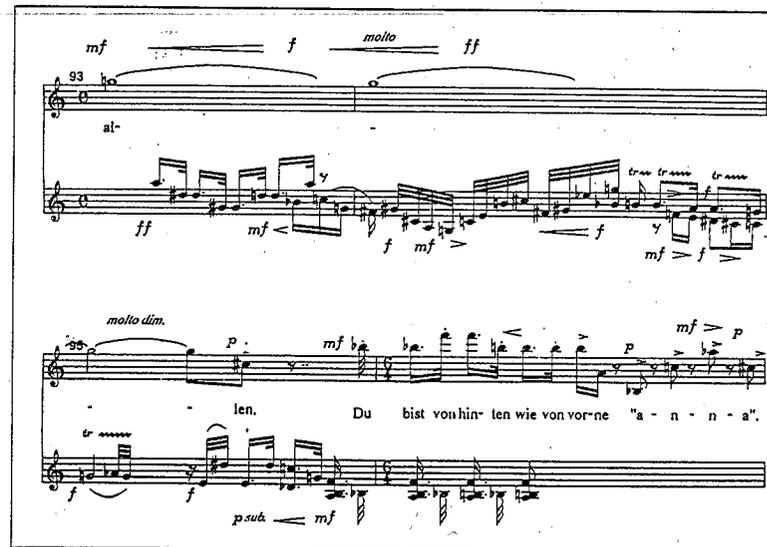
Von dieser Traumszene *belebt*, wendet er sich mit einem *fernen Anklang* (Heißenbüttel 1986, 44) an *Mignons Lied* erneut an die *geliebte - Weißt du es, Anna, weißt du es schon [wohl] ?* - aber er lenkt ab. Die Selbstverständlichkeit, mit der er über weite Strecken der Geschichte Anna seine Liebe erklärte, scheint verlorengegangen: *Man kann dich auch von hinten lesen* - ein Nebengedanke? Bereits das unter der, seit dem ersten Takt der Komposition geläufigen Spannung der großen Sept stehende *Weißt du es ...* wird im Klavier - zur Ausgangskonstellation vervollständigt - mit gespiegelten Partikeln durchsetzt:



Die Spiegelfiguren wuchern in den nächsten Takten variativ, bis sie - in die Singstimme übernommen - das *Du-bist-von hinten-wie-von-vorne: "a-n-n-a"* musiksprachlich nachvollziehen. Auch diese Akzentuierung der Spiegelsymmetrie hat ihre Keimzelle in der Ausgangskonstellation, in der im Klavier 12 verschiedene Töne insgesamt 21 mal angeschlagen werden: 1 2 - 2 1¹².

12 Diese unter der viertönigen Titelnennung des Tenors mit den zwei Achtelschlägen des Zentralklangs exponierte symmetrische Anlage der ersten eineinhalb Takte wiederholt sich in den folgenden, die - unter den wiederum vier Tönen der Autorennennung - mit

Indes scheinen es die kompositorischen Maßnahmen Wolpes in dieser Szene darauf anzulegen, daß neben der Sprachfigur *Anna*, der allumfassenden Anagrammatik der Liebe, eine erotische, durchaus sexuelle Komponente in das Vorderfeld der Wahrnehmung dringt: Rhythmische Steigerung der krebsläufigen Figuren im Klavier, die - verbunden mit einer dynamischen vom fast drei Takte gehaltenen *Aaaaaa (Ilen)* - hinführt zur 'japsenden' Übernahme der Spiegelfigur in die Singstimme - mit zwei Tönen zwei Oktaven nach unten - ein (kurz nach dem vollzogenen Akt) unter Atemnot produziertes "*a-n-n-a*".



Mit der Vortragsanweisung *dünn* schließt sich die *einfache* Formulierung des Erschöpften *Rindertalg träufelt streicheln über meinen Rücken* an, die durch die musiksprachliche Anbindung an die Traumszene die Erinnerung an die Vereinigung mit der Geliebten, die körperliche Erfahrung der Liebe gleichsam aktualisiert und dem Protagonisten seine Sicherheit zurückgibt. Alle Zweifel sind beseitigt, denn *Anna Blume* 'weiß es schon':

12 verschiedenen und 21 angeschlagenen Tönen im Klavier krebsgänglich zu den zwei Achtelschlägen zurückkehren: 4 - 4



Das kurze, viertaktige Klaviernachspiel, eine strukturelle Verdichtung der Exposition, steuert aus einer letzten Aufnahme des rhythmischen Eingangsimpulses eilig den Zentralklang an. Einem 'solistisch' intonierten, einsamen *ich liebe dir* folgt schließend ein Kleinterzklang, dessen versöhnliche Stimmung sofort abgerissen wird:



Im Anschluß an die kurze Führung durch das Werk scheint es nötig, den Titel dieses Aufsatzes zu revidieren, denn Wolpe stellt der 'Sprachartistik' des Schwitterschen Gedichts nicht allein eine musiksprachliche, sondern auch und vor allem eine szenisch-interpretatorische an die Seite. Seine Interlinearversion des Textes zielt auf eine imaginierte dramatische Kurzoper, die eine Fiktion inzeniert, in der zunächst faktisch nichts stimmt. Erst die realistischen Gesten und Szenen der Musik transferieren sie zu einem Kraftwerk der Gefühle, an deren 'Echtheit' nicht zu zweifeln ist.

Daß die durchaus expressionistische Musik dieser Kurzoper durchgängig in einem seelischen Innenraum spielt, weist wohl auf die bedeutendste Opernkompositionen jener Jahre: Alban Bergs *Wozzeck*, der - so Theodor W. Adorno - vom Hörer nichts anderes verlange, als daß er *nicht zurückschrecken* solle vor einer Liebe, die ohne Rückhalt dort die Menschen sucht, wo sie am bedürftigsten sind (Adorno 1977, 434). Wolpe hatte sich kurz vor seiner Uraufführung 1925 den Klavierauszug des *Wozzeck* besorgt und gemeinsam mit H.H. Stuckenschmidt eine Woche lang ganze Tage und halbe Nächte vor dem Flügel gegessen. Beide waren wie betäubt von der Größe des Eindrucks, den das Werk dieses 'A.B.' bei ihnen hinterließ (Stuckenschmidt 1979, 88). Interessanterweise steht die *Klangwelt* von *An Anna Blume* den Szenen des *Wozzeck* am nächsten, die die rohe Geschlechtlichkeit zwischen Marie und Tambourmajor zum Thema haben.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften 13, Die musikalischen Monographien: Wagner - Mahler - Berg, hg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt/M (Suhrkamp) 1977
- Bauer, Marion: Stefan Wolpe; in: *Modern Music*, League of Composers Inc., 17, New York 1940, S.233 - 236
- Clarkson, Austin: Stefan Wolpe's Berlin Years; in: *Music And Civilisation*, Essays Presented To Paul Henry Lang, hg. v. Edmond Strainchamps and Maria Rika Maniates, New York/London (Norton & Company) 1984, S.371 - 393
- Hausmann, Raoul: Am Anfang war Dada, hg. v. Karl Riha und Günter Kämpf, Steinbach/G 1972
- Heißenbüttel, Helmut: Auguste Bolte und Anna Blume oder die Welt der Sprache; in: Kurt Schwitters 1887 - 1948, Katalog hg. v. Sprengel Museum Hannover, Hannover (Propyläen) 1987², S. 42 - 45
- Phleps, Thomas (Hg.): Stefan Wolpe - Lieder mit Klavierbegleitung 1929-1933, Hamburg (Peer) 1993
- Scheffer, Bernd: Anfänge experimenteller Literatur, Das literarische Werk von Kurt Schwitters, Bonn (Bouvier) 1978
- Schwitters, Kurt: Das literarische Werk, Bd. 1, Lyrik, hg. v. Friedhelm Lach, Köln (DuMont Schauberg) 1973
- Schwitters, Kurt: Anna Blume und ich, Die gesammelten Anna Blume-Texte, hg. v. Ernst Schwitters, Zürich (Arche) 1987a
- Schwitters, Kurt: "Eile ist des Witzes Weile", Eine Auswahl aus den Texten, hg. v. Christina Weis und Karl Riha, Stuttgart (Reclam) 1987b
- Sprengemann, Christoph: Die Wahrheit über Anna Blume, Hannover 1920
- Stuckenschmidt, H.H.: 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, H.H.: Zum Hören geboren. Ein Leben mit der Musik unserer Zeit, München/Zürich (Piper) 1979
- Wangenheim, Gustav von: Da liegt der Hund begraben und andere Stücke, Aus dem Repertoire der "Truppe 1931", Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1974
- Wolpe, Stefan: Lecture on Dada, hg. v. Austin Clarkson; in: *Musical Quarterly*, 2/1986, S. 202 - 215