

# VON DADA, ANNA & ANDEREM

«Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeirrt mit allen sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Alltagspsyche und in seiner gesamten brutalen Realität übernommen wird.»

Aus dem *Dadaistischen Manifest*, 1920

## «Ich bin kein Dadaist, und ich sage das nicht apologetisch»

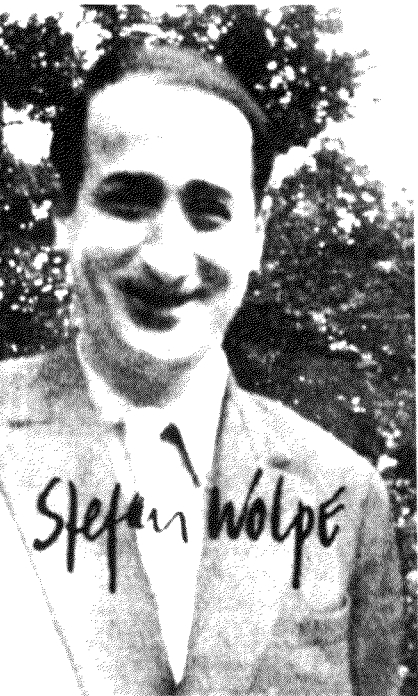
Mit diesen Worten hebt Stefan Wolpe's «Lecture on Dada» an, eine Vorlesung, die er 1962 auf dem Campus des C. W. Post College of Long Island University hielt.<sup>1</sup> Da könnten wir das Kapitel «Wolpe und Dada» sofort wieder schließen, wenn ... ja, wenn Wolpe nicht entgegen seinem über 40 Jahre später formulierten Statement doch Dadaist gewesen sein könnte. Freilich kein Dadaist der ersten und zweiten Stunde, denn die wurden, «angeekelt und enttäuscht von den Zeitläuften und verzweifelt angesichts der Hilflosigkeit von Kultur, Dadaisten als Ausdruck einer Revolte. Sie sagten: Wenn nichts als das Morden und In-Stücke-Schneiden von Menschen Sinn hat, dann haben auch Kunst und Dichtung und Philosophie keinen Sinn mehr.[...] So war Dada u. a.

ein Akt des Lossagens von allen kulturellen Verantwortlichkeiten zum Schutz des einzigartigen kulturellen Bestrebens der Menschen. Sie rissen Kultur nieder, um die Menschen von allen Spielarten des Vorurteils zu befreien, daß Kultur die Menschen vor dem endlosen Gemetzel retten kann. Das war ein Standpunkt, den ich nicht begreifen konnte, weil ich zu jung war» (206 f.).

Wolpe «kam aus anderen Gründen» (207) zu Dada, nicht zuletzt aus Opposition gegen die überkommenen und

gewalttätigen Autoritätsstrukturen in Familie und Ausbildung. 1902 in Berlin geboren, flüchtet der Sechzehnjährige gemeinsam mit seinem ein Jahr jüngeren Bruder Willi aus dem Elternhaus, in dem die körperliche Züchtigung durch den Vater, der dem Sohn seine Hand allein zum Ergebnisskuß reicht, das alltägliche Erziehungsmittel darstellt. Sie ziehen in eine Künstler-Wohngemeinschaft und schlagen sich zunächst mit Gelegenheitsarbeiten durch.<sup>2</sup> Auf Initiative der Mutter hat Wolpe seit dem vierzehnten Lebensjahr am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium Klavier- und Theorieunterricht erhalten. Er beginnt zu komponieren. Zahlreiche Klavierstücke entstehen, ein Bläseroktett, ja sogar – will man den Berichten Glauben schenken – eine komplette Oper, aber auch und bezeichnenderweise erste und ernste Probleme mit seinen konservativen Lehrern. Zumal die Unterweisungen des hochangesehenen und -betagten Pädagogen Alfred Richter, die sich weitgehend auf das Schreiben von Fugen reduzieren, empfindet Wolpe als musikalischen «Terror» (208). Als «Racheakt» kombiniert er ein Gossenslied mit einer Bachschen Fuge und zeigt seine musikalische Collage dem Lehrer, der ihn erwartungsgemäß ins Gesicht schlägt und rausschmeißt.

Weiterhin besucht Wolpe 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. Wieder darf Wolpe nichts weiter als Fugen schreiben, Reglementierungen, die ihn Ostern 1921 das Studium abbrechen lassen. Wolpes rückblickender Kommentar: «Ich hatte eine strenge akademische Ausbildung, die im Hinblick auf das, was ich machen *wollte*, alles in allem sinnlos war. [...] Und diese Leute brachten uns Sachen bei, die wir nicht wissen wollten, weil sie uns nicht mehr betrafen» (207).



Ob man in Wolpes «Besmieren» einer Fuge mit einem Gossenlied (ähnlich Duchamps Schnurrbart der *Mona Lisa*) eine zeittypische dadaistische Geste im Hauruckverfahren sehen möchte oder lediglich ein Ventil für den in seinen Augen übermächtigen Generationskonflikt, sei dahingestellt. Die Handgreiflichkeiten des Lehrers mit abschließendem Rausschmiß jedenfalls – das Ganze muß sich 1918/19 abgespielt haben – spiegeln ungefiltert die hilflosen Reaktionen des etablierten Kulturbetriebes auf die provokanten Aktionen der Dadaisten.

### «In Berlin kam ich in Berührung (nur in Berührung) mit der Dada-Bewegung»

Im Berliner Kreis des «Club Dada» bleibt Wolpe ein unbeschriebenes Blatt, er zählt – wie er berichtet – zu den «Youngsters». Hausmann, Huelsenbeck & Co. inthronisieren als Musikdada einen gewissen Gerhard Preiss, sekundiert vom Primaner Hans Heinz Stuckenschmidt, der aus Magdeburg einige geklebte Collagen schickt und mit sofortiger Wirkung in den Stand des Musikdada 2 erhoben wird.<sup>3</sup> 1920 nun geben diese «Youngsters» ihre ersten Dada-Vorstellungen. Als «musikalischer Leiter dieser kleinen Gruppe junger Fanatiker, die die falschen Dinge in die richtigen Zusammenhänge bringen wollten» (209), bedient Wolpe acht Grammophone. Angereichert ist die Szenerie mit einem Mädchen, das einen tropfenden Wasserschlauch in der Hand, ein Shakespeare-Sonett rezitiert – ein von Jungfräulichkeit durchwehtes Ambiente, das an Jefim Golyscheffs Exekution seiner *Anti-Symphonie*, 3 Teile = *Musikalische Kreisguillotine* anlässlich einer mit Hausmann und Huelsenbeck veranstalteten Dada-Soiree am 30. April 1919 im Graphischen Kabinett erinnert. Hier erscheint der zu dieser Zeit als Mitbegründer der «Novembergruppe», Mitglied im «Arbeiterrat für Kunst» und Mitunterzeichner der «13 Punkte des Dadaismus» aktive Komponist und Maler in Begleitung eines weißgekleideten Mädchens auf der Bühne, ein «unschuldiger Engel» – wie Hausmann sich erinnert<sup>4</sup> –, der «mit der Stimme einer elektronischen Puppe» die skurrilen Titel und Satzbezeichnungen aufzusagen hat.

Von Golyscheffs musikalischen Aktionen, laut Hausmann ein «Sammelsurium von Tönen», ist leider kaum etwas überliefert – er soll seine Mitspieler mit Küchengeräten ausgerüstet haben. Wolpe indes informiert uns eingehend über seine dadaistische Grammophon-Performance: «Es waren entzückende Plattenspieler, weil man ihre Geschwindigkeit regulieren konnte. Hier haben Sie nur bestimmte Geschwindigkeiten – 78 und so fort –, aber da konnten Sie eine Beethoven-Sinfonie sehr, sehr langsam und gleichzeitig sehr schnell abspielen und das wiederum mit einem Schlager mixen. Sie konnten einen Walzer bekommen, dann einen Trauermarsch. So brachte ich Dinge in einer – wie man heu-

te sagen würde: multifokalen Weise zusammen» (209). Ein radikales «Panorama von Aktivitäten» also, das Wolpe in besonderer Weise fasziniert.



Möglich, daß diese dadaistischen Happenings der «Youngsters» in dem Dada-bewegten Kreis der älteren Kollegen, zumindest der Alternativszene wohlwollende Beachtung finden. Für Wolpe bilden sie ein kurzes, seine laufende Produktion zunächst nicht tangierendes Intermezzo. 1920 schreibt er hochexpressive kleine Klavierstücke, erfüllt von der unerfüllten Liebe zur Bauhaus-Studentin Friedl Dicker. Er vertont Dramenverse des Malers Oskar Kokoschka, den zeitgleich das revolutionäre Dada-Duo «Grosz-Heartfield mont.» in ihrer Zeitschrift *Der Gegner* als Lakaien «des ganzen unverschämten Kunst- und Kulturschwinds unserer Zeit» attackieren, weil er – infolge der Beschädigung eines Rubens-Gemäldes während des Kapp-Putsches – gefordert hat, Straßenkämpfe zukünftig bitte doch dort durchzuführen, wo keine kulturellen Werte gefährdet würden.<sup>5</sup> Kurz: Wolpes Dada-Gastspiel scheint in keinster Wei-

se politisch motiviert, findet zudem zu einer Zeit statt, als Dada, das – so Raoul Hausmann – «furchtbare trojanische Pferd», zur «traurigen Rosinante» abgehalftert wird. Huelssenbeck streicht schon vor der «Großen Internationalen Dada-Messe» die Segel, und Grosz, Heartfield, Herzfelde schließen sich – radikalisiert durch den Kapp-Putsch – den kommunistischen Organisationen an.

Einige Unermüdliche aber produzieren weiterhin Dada. Erwin Schulhoff würzt seine jazzorientierten Kompositionen noch 1922 zumindest in den Titeln mit dadaistischer Extravaganza: *Baßnachtigall – Drei Vortragsstücke* für Kontrafagott solo oder *Die Wolkenpumpe – Ernste Gesänge für eine Bartitonstimme mit vier Blasinstrumenten und Schlagzeug nach Worten des heiligen Geistes Franz* [recte: Hans] *Arp*.<sup>6</sup> Kurt Schwitters gründet seine private Dada-Bewegung mit der «Spezialmarke MERZ». Und «Dadasoph» Hausmann erklärt sich nach der Abwanderung der Dadaisten ins – wie er formuliert: «Privateleben» zum «Anti-DADA» und nimmt «den Kampf, gemeinsam mit Schwitters, auf einer anderen Ebene wieder auf»<sup>7</sup> – und das bis zum bitteren Ende, als er, in späteren Jahren mehr und mehr verbittert, gleich nach dem großen Krach des Zweiten Weltkriegs einen dumpfen Streit mit seinem Freund und Weggenossen Schwitters um die Urheberschaft der Buchstabenfolge «fmsbwtözü pggiv-...?mü» vom Zaune bricht, Buchstaben, die er einst laut eigener Aussage mit dadaistischem Elan wahllos dem Kasten eines gutwilligen Setzers entnommen hat.<sup>8</sup> Dada at its best!

### «Ich kam früh mit den radikalen künstlerischen Bewegungen Deutschlands in Kontakt»

Um 1920 entfaltet Wolpe neben seinem dadaistischen Engagement ein wahres «Panorama von Aktivitäten». Er ist mit dem *Melos*-Kreis um Hermann Scherchen verbunden, tritt in Kontakt mit Ferruccio Busoni, dessen ästhetische und antimilitaristisch-humanistische Haltung ihn ebenso beeinflusst wie das Bauhaus, der Ort, wo – so Wolpe – moderne Kunst nicht nur gelehrt, sondern auch ausprobiert wird. Mit seinem Bruder Willi und dem Freund Max Bronstein (später Mordechai Ardon) «pilgert» (207) er über Jahre hinweg nach Weimar, nimmt am Vorkurs Johannes Ittens teil, wird von Paul Klee zum Malen angeregt.

Die Erfahrungen, die Wolpe hier macht, sind tiefgreifende. Indem er lernt, Entgegengesetztes, Nicht-Bezogenes, alles mit allem in Beziehung zu setzen, entwickelt er ein neues, aufgeschlossenes Verhältnis zur formalen Gestaltung: «Wir mußten Dinge miteinander verbinden – eine Spirale ganz unten mit einem künstlichen Auge, mit einem Schnürsenkel – und wir mußten diese Dinge unabhängig von ihrer *subjektiven* Bedeutung verwenden. Wir mußten sie als formale Elemente verwenden, und als formale Elemente wurden sie neutralisiert, so daß ein toter Vogel allein in seiner formalstrukturellen Beziehung existierte. Und wir lernten eine gewisse Herzlosigkeit gegenüber den Objekten, weil wir sie

nur formal beobachteten und nicht einfühlend, ohne jede Empathie» (205). Daß das Verknüpfen von Unverbundenem, Gegensätzlichem ein rein mentaler Akt ist, abhängig allein vom Willen zur Verknüpfung, wird für Wolpe zur «ungeheuren Erfahrung», die dem eigenen kompositorischen Schaffen wesentliche Impulse gibt und wohl wesentlich dem Einfluß von László Moholy-Nagy zuzuschreiben ist, der am Bauhaus den Trend zum Konstruktivistischen verstärkt. Ihm widmet Wolpe 1929 beziehungsreich einen *Charleston für Klavier*, seine gleichsam konstruktivistische Demontage eines der führenden Modetänze der Zeit.

Während der Bauhaus-Woche im August 1923 freundet sich Wolpe mit dem damals noch komponierenden Hans Heinz Stuckenschmidt an. Der einstige Musikdada Nummero Zwei, wie Wolpe 1920 – allerdings in der Außenstelle Magdeburg und gleichsam im Alleingang mit seinem Freund Herbert Fredersdorf – mit der Inszenierung von Dada-Programmen beschäftigt<sup>9</sup>, transferiert den aufstrebenden jungen Komponisten, der einige Wochen zuvor mit seinen *Drei Klavierstücken* op. 5a bei der von Hermann Scherchen geleiteten Frankfurter «Kammermusikwoche» den ersten Kritiker-Verriß verbuchen muß (Ausführender: Theodor Wiesengrund Adorno), zurück nach Berlin in die Musiksektion der «Novembergruppe». Und Wolpe ist immer da zu finden, «wo um neue musikalische Ideen gerungen, gestritten und geplant» wird. Der «Jüngling mit dem kurz geschorenen Schädel, den brennenden Augen» entwickelt sich zum komponierenden, klavierspielenden und debattierenden Aktivposten<sup>10</sup>, der in seiner am 2. Mai 1927, dem 19. Musikabend der «Novembergruppe», uraufgeführten *1. Sonate für Klavier* mit einer stationären Musik formal experimentiert, die «den Begriff der Zeit bis an die Grenze des Möglichen zu analysieren» sucht<sup>11</sup>, zugleich aber bis zum letzten Konzert der Gruppe am 24. Januar 1930 im Berliner Meistersaal auf vernichtende Kritiken abonniert scheint.

Aber bereits 1929 beginnt der «professionelle Maximalist» Wolpe sich aus der «vordersten Front der künstlerischen Avant-Garde Deutschlands» zurückzuziehen und in die Kulturarbeit der kommunistischen Bewegung einzubinden.<sup>12</sup> Bevor er sich jedoch «als Propagandist der Kultur-Front der Arbeiterpartei» neben Hanns Eisler zum produktivsten und profiliertesten Arbeitermusikkomponisten der späten Weimarer Republik umpolt, schreibt er zahlreiche musiksprachlich kompromißlose, avancierte Kompositionen, von denen einige auf seine frühen dadaistischen Experimente und Erfahrungen rekurren. So die 1927–29 komponierte Kammeroper *Schöne Geschichten* op. 5b, deren Nummern alle ausgehen wie das Hornberger Schießen. Auf einer Andeutungs-Bühne werden von Marionetten, in der Luft schwebenden Juden – so einige der Anweisungen –, Geschichten erzählt, scheinbar als Dramatisierung von Witzen und hart an der Grenze des schlechten Geschmacks, wenn da nicht eine vollchromatische, unerbittliche und auch für die Ausführenden in den Grenzbereichen des Möglichen formulierte Musik «mitreden» würde,



Zitatcollage durchführt, wird im 1950 komponierten *Quartet for Trumpet, Tenor Saxophone, Percussion and Piano* neu dimensioniert. Die hier – im US-Exil – entwickelte hochkomplexe Musiksprache sucht u. a. auch den Gegensatz zwischen autonomer und politisch-eingreifender Musik zu entgrenzen. Seinem Freund und Verleger Josef Marx schreibt er in einem merkwürdigen Sprachgemisch, einer von ihm noch 1960 beklagten «Doppelheit der Zunge»<sup>17</sup>: «The Quartet is one of my best Kampfmusiken, as one called it so most scheußlicherweise in Germany. Es ist populism, and my personal human radicalism, mit offenen Armen gesungen».<sup>18</sup> Tatsächlich sind der der chinesischen Revolution gewidmeten Komposition Anklänge an Jazz und Kampfmusik unschwer herauszuhören, reflektiert bereits die Besetzung die Standardformation des Jazz jener Jahre. Wie in *Anna Blume* und der *Stehenden Musik* sucht Wolpe hier «seine eigene Klangwelt» über den «funktionierenden Organismus» des Ausgangsakkordes zu etablieren. Die Konstellation dieses sogenannten «Stammakkords» reguliert nicht nur das Material, sondern in gleichem Maße die Material-Abweichungen: «Variation ist Teil der Situation selbst».<sup>19</sup>

Ist das *Quartet* dem Konzept der Simultaneität oder – wie Wolpe formuliert – dem «Prinzip einer Art von futuristischem Dschungel»<sup>20</sup> verpflichtet, so konsolidiert sich dieses Puzzle von Ereignissen in der Folgezeit und zumal in den großangelegten *Enactments for Three Pianos* aus dem Jahre 1953 zu einem «Concord of Sound», einem multidimensionalen Raum, in dem dasselbe Material auf einer Vielzahl von Ebenen existieren kann – diskontinuierlich, abbrechend, kollabierend, zusammenwachsend. Und alles, was sich hier gleichzeitig ereignet, ist genau kalkuliert auf der Basis eines weiteren Moments dadaistischer «Anti-Kunst», dem Konzept der Unvorhersehbarkeit, ein Konzept, das alle Ereignisse in einem Stück gleichsam geschichtslos auf ihre unmittelbare Präsenz, ihre «Jetzt-Situation» zurückwirft, die mit der «Jetzt-Situation» anderer Ereignisse verbunden wird: «ein Entfalten von «Jetzts!»» (213 f.).

Das liest sich auch ein wenig wie eine kleine Lebensbeschreibung Stefan Wolpes. Denn auf der Folie seiner Utopie von gesellschaftlicher Lebenspraxis, die die Entfremdung des einzelnen in kollektiven Prozessen produktiv aufzubrechen sucht,<sup>21</sup> bilden Dada, Bauhaus, Novembergruppe, Arbeitermusikbewegung, die Versuche kollektiver, über das rein Musikalische hinausweisender Kunstpraxis der 20er Jahre also, ebenso Entfaltungen von «Jetzts»: (Durchgangs-) Stationen wie die wechselvollen und zermürbenden des ab 1933 erzwungenen Exils. Einen festen Halt fand Wolpe nirgends: «Manches Mal will man selber unter seine eigene Sprache greifen: man fängt an zu singen und fängt an, sich durch seine eigenen Konsonanten und Vokale hindurchzu-beißen, man hat das Gefühl, man faltet die Zungen aller Völker in seiner eigenen Zunge zusammen.»<sup>22</sup>

Der lebenslang an der Unsterblichkeit Dadas seinen Halt suchende Hausmann dekretierte rückblickend, daß «die einzigen Mitglieder des Club Dada» die Herren Baader, Grosz,

Hausmann, Heartfield, Huelsenbeck und Mehring waren. «Wenn also heute einige Künstler der DADA-Zeit erklären, zwischen 1918 und 1920 DADAisten gewesen zu sein, tun sie dies aus persönlichem Interesse, ohne das Recht, es zu behaupten».<sup>23</sup> In diesem höchst offiziösen Sinne, so ist zu hoffen, war Wolpe tatsächlich nie Dadaist, und ich sage das nicht apologetisch.

<sup>1</sup> «Lecture on Dada» by Stefan Wolpe», ed. by Austin Clarkson. In: *Musical Quarterly* 2/1986, S. 202–215. Die auf Tonband mitgeschnittene Vorlesung wurde vom Herausgeber um ein Drittel gekürzt. Die im folgenden zitierten Passagen habe ich zum besseren Verständnis ins Deutsche übertragen (die entsprechenden Seitenzahlen der Ausgabe Clarksons sind im fortlaufenden Text in Klammern vermerkt).

<sup>2</sup> Der größten Überlebenssorgen ist Wolpe enthoben, als er ab 1919 in Else Schlo-mann, der Ehefrau eines wohlhabenden jüdischen Anwalts, eine Mäzenin findet, die ihm nicht nur finanziell unter die Arme greift, sondern auch in ihrer Dahlemer Villa in der Parkstraße 96 einen Kellerraum mit Bechsteinflügel zur freien Verfügung stellt, den er bis 1933 nutzt.

<sup>3</sup> Cf. H. H. Stuckenschmidt: *Zum Hören geboren. Ein Leben mit der Musik unserer Zeit*. München 1979, S. 30 f.

<sup>4</sup> Zit. n. Detlef Gojowy: «Jefim Golycheff – der unbekannte Vorläufer». In: *Melos/NZ*, 3/1975, S. 192.

<sup>5</sup> Cf. Jost Hermand/Frank Trommler: *Die Kultur der Weimarer Republik*. München 1978, S. 136 f. In der sich anschließenden «Kunstlump»-Kontroverse wirkt übrigens auch die Kritikerin des kommunistischen Zentralorgans *Rote Fahne*, Gertrud Alexander, den Attackierenden «Vandalismus» vor.

<sup>6</sup> Cf. Josef Bek: «Erwin Schulhoff». In: *Komponisten der Gegenwart*. Hg. v. H.-W. Heister und W.-W. Sparrer. München 1992 ff., «Schulhoff» S. 7.

<sup>7</sup> Raoul Hausmann: *Am Anfang war Dada*. Hg. v. K. Riha und G. Kämpf. Steinbach/Gießen 1970, S. 21.

<sup>8</sup> Cf. Hans Richter: *Begegnungen von Dada bis heute. Briefe, Dokumente, Erinnerungen*. Köln 1973, S. 23 f.

<sup>9</sup> Cf. Faksimile der Ankündigung einer Veranstaltung des CABARET DADA AM DONNERSTAG, DEN 20. MAI 1920, UM 8 UHR NACHMITTAGS, in: H. H. Stuckenschmidt: «Blick in den Spiegel»; in: *Melos* 28, 11/1961, S. 354.

<sup>10</sup> H. H. Stuckenschmidt: «Ein Berliner Komponist wieder in Berlin». In: *Melos* 14, 6/1957, S. 184.

<sup>11</sup> Cf. den wohl von Wolpe, Stuckenschmidt und dem Schönbergsschüler Hansjörg Dammert kollektiv verfaßten Programmzettel zum 19. Musikabend; Faksimile abgedruckt in: H. H. Stuckenschmidt: *Zum Hören geboren*, op. cit., S. 95.

<sup>12</sup> Cf. Stefan Wolpe: «Letter to Colleagues. Jerusalem 12. 9. 1938» (unveröffentlichtes Typoskript), S. 1/6. Zu Wolpes Tätigkeit in der Arbeitermusikbewegung und einiges mehr cf. auch die Einleitung des Verf. zu Stefan Wolpe: *Lieder mit Klavierbegleitung 1929–1933*. Hamburg 1993, S. 1–45.

<sup>13</sup> Hugo Ball: *Die Kulissee. Das Wort und das Bild*. Zürich-Köln 1971, S. 100 f. (Tagebucheintrag vom 12. Juni 1916).

<sup>14</sup> Cf. H. H. Stuckenschmidt: *Zum Hören geboren*, op. cit., S. 88.

<sup>15</sup> Cf. Thomas Phleps: «An Anna Blume – Ein vollchromatisiertes Liebesgedicht von Kurt Schwitters und Stefan Wolpe». In: *Zwischen Aufklärung & Kulturindustrie. Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag*. Hg. v. H.-W. Heister, K. Heister-Grech, G. Scheit. Bd. I. «Musik, Geschichte». Hamburg 1993, S. 157–178.

<sup>16</sup> Cf. Katalog *Kurt Schwitters 1887–1948*, hg. v. Sprengel Museum Hannover, Frankfurt/M.-Berlin 1987, S. 73. Wahrscheinlich ist übrigens, daß Schulhoff im Umfeld dieses Kongresses, an dem er neben Alt-Dadaisten wie Arp, Hausmann, Richter, Tzara und Konstruktivisten wie El Lissitzky, Moholy-Nagy teilnimmt, seine bereits erwähnten kurzen Dada-Kompositionen schreibt oder gar zur Auf-führung bringt.

<sup>17</sup> Zit. n. WDR (Hg.): *Stefan Wolpe. Von Berlin nach New York*. Köln 1988, S. 33.

<sup>18</sup> Zit. n. ib., S. 81.

<sup>19</sup> Zit. n. Stefan Wolpe: *Notes by the Composer*. Ed. by Austin Clarkson. Toronto o. J., S. 9.

<sup>20</sup> Interview mit Eric Salzman 1963, zit. n. WDR (Hg.): *Stefan Wolpe*, op. cit., S. 80.

<sup>21</sup> Cf. Stefan Wolpe: «Letter to Colleagues», op. cit., S. 3/6.

<sup>22</sup> Stefan Wolpe: «Über Neue (und nicht ganz so Neue) Musik in Amerika», zit. n. WDR (Hg.): *Stefan Wolpe*, op. cit., S. 90 f.

<sup>23</sup> Raoul Hausmann: *Am Anfang war Dada*, op. cit., S. 152.