

STEFAN WOLPE UND DAS WEIMARER BAUHAUS: EIN GÄSTEBUCHEINTRAG ALS DOKUMENT DER WENDEZEIT

THOMAS GARTMANN

SUMMARY

Der Komponist Stefan Wolpe, der sowohl zur revolutionären *Novembergruppe* wie auch zum Weimarer Bauhaus-Kreis gehörte, hat 1924 für Lily Klees Gästebuch ein zweiseitiges Albumblatt geschaffen, das hier erstmals ganz veröffentlicht wird. Dieses »Praeludium« und »Fughetta« ist in mehrfacher Hinsicht ein bedeutender Fund, auch wenn es sich nur um ein kleines Gelegenheitswerk handelt: Wolpes Frühwerk ist nur sehr lückenhaft überliefert. Dieses Albumblatt ist deshalb ein wichtiges Dokument an der Wendezeit eines Komponisten, der seinen Weg zwischen einem übersteigerten Expressionismus und einer Busoni verpflichteten Neuen Sachlichkeit, zwischen einem Bach'schem Neoklassizismus und einem Aufbruch zu einem repetitiven mechanis-

tischen Stil beleuchtet; sichtbar werden aber auch bereits Spuren seiner späteren Entwicklung, zu einem Webernschen Serialismus wie auch zu einer frühen Postmoderne. Zugleich reflektiert es auch die vielfältigen Anregungen, die Wolpe in Weimar von Johannes Itten und Paul Klee empfangen hat: ein Gestaltungswille, der auf konstruktivistische Vereinheitlichung und Abstraktion zielt. In einem Close Reading wird unter Beizug verschiedenster Zeugnisse von Zeitgenossen und ihm selbst versucht, die vielfältigen Beziehungen und Einflüsse aufzuspüren und in Wolpes Frühwerk einzuordnen. Nicht zuletzt wird das Albumblatt auch gelesen als ein ironisch zwinkernder Gruss an Klees Konzert-Karikaturen.

Im Ausstellungskatalog *Paul Klee. Melodie und Rhythmus* veröffentlichte Osamu Okuda 2006 einen Eintrag des Komponisten Stefan Wolpe in Klees Gästebuch: »Eine Kleinigkeit ins Album der Frau Klee«, datiert auf März 1924.¹ War hier sowie im französischen Zweitabdruck erst die Vorderseite von Okudas Entdeckung zu sehen, so publiziert die *Zwitscher-Maschine* 8 hier erstmals auch die Rückseite.

WOLPE UND DAS WEIMARER BAUHAUS

Wolpes Beziehungen zum Weimarer Kreis sind vielfältig. Nach frühen Kompositionsversuchen und Studien in Berlin, die ihn eher einengten als förderten, bedeutete ihm das Bauhaus das Gegenbild: »individuelle Entfaltung, experimentelle Herangehens-

weise, antiautoritäres Unterrichtsklima« behagten ihm, meinte Ina Henning.² Dazu kam eine richtige Aufbruchstimmung, so dass Wolpe noch Jahrzehnte später schwärmte: »We all travelled to Weimar like pilgrims to Jerusalem or Mecca«³.

Sein Bruder Willi war hier seit 1919 als bildender Künstler eingeschrieben, ab Sommer 1920 besuchte Stefan Wolpe selber erstmals Kurse als Gasthörer, so 1921 den Einführungskurs bei Johannes Itten. Obwohl er als Musiker eigentlich nur Aussenseiter war, gehörte er in der verschworenen Gemeinschaft dazu, wie der Maler Mordecai Ardon berichtete: »Stefan wasn't a student, he was like a guest there, he was with us. Because at the Bauhaus they didn't want to be professors, but masters. We were not stu-



dents, we were Lehrlinge, Gesellen. Stefan was one of the most important points in their group. [...] Stefan attended a few [of Itten's classes], enough to get an idea.«⁴ Ausserdem ermunterte ihn Paul Klee auch zur Malerei. Allfällige Bilder sind aber verschollen, da er sie bei seiner Flucht aus Deutschland 1933 bei seiner Mäzenin Else Schломann zurücklassen musste.⁵

Schon in seiner Berliner Zeit war Wolpe mit der Itten- und Klee-Schülerin Friedl Dicker befreundet, bei der er in Weimar wohnte und der er zwei Kompositionen widmete, so Hölderlins Dichtung *Hälfte des Lebens*, die er als 22jähriger vertonte. Am Bauhaus lernte er auch Er-

win Ratz kennen, Arnold Schönbergs Schüler, Adlatus, Theoretiker und Sprachrohr, seit 1921 auch Sekretär von Walter Gropius. Ihm widmete er in Weimar *3 Klavierstücke* (April 1923, »Erwin Ratz aus Anlass frohen Beisammens [sic] gewidmet.«) Uraufgeführt wurden sie im sechsten Konzert der von Hermann Scherchen lancierten Frankfurter Kammermusikwoche vom 24. Juni 1923. Der spätere Nazi-Journalist Karl Holl taxierte die Klavierstücke von »Stephan [!] Wolpe« als »ganz indiskutabel«.⁶ Aber auch Theodor W. Adorno schrieb einen Verriss, allerdings aus der Perspektive der Schönberg-Schule: »Drei Klavierstücke von Stefan Wolpe (op. 5a) sind modernis-

tisch frisierte, dürrtige, auch technisch mißratene Machwerke, die wohl den Tiefenpunkt der Musikwoche bezeichnen. [...] Um die Klavierstücke mühte sich vergebens Herr Malata«.7

Laut Marion Bauer hätte Wolpe – wohl mit der vernichtenden Kritik zusammenhängend – im Alter von 21 Jahren, also 1923/24 alle Manuskripte zerstört und nach einer Phase starker Depressionen gleichsam von vorne angefangen.8 Allerdings entspricht dies nicht ganz den Quellen: Aus dem Frühwerk sind doch einige Stücke überliefert, unter anderem eine Reihe von Adagios für Klavier. Scherchen hatte schon den 18jährigen gefördert und ihm seine erste Veröffentlichung ermöglicht: Das Adagio Nr. 5 wurde als Faksimiledruck dem 21. Heft von Scherchens Halbmonatszeitschrift *Melos* (I, 21 / Dez.1920) beigelegt. Der Pianist, Komponist und künftige Musikkritiker Hans Heinz Stuckenschmidt charakterisierte es später: »Das Stück war in einem leidenschaftlichen, superlativistischen Stil, wild in den dynamischen Gegensätzen, tonal ganz frei. Ekstatische Musik, im expressionistischen Geist dieser Zeit«.9

Kennengelernt hatten sich Wolpe und Stuckenschmidt anlässlich der Bauhaus-Woche vom 15.–19. August 1923, zu der übrigens auch Busoni mit seiner Meisterklasse aus Berlin angereist kam. »I met Wolpe at Weimar in 1923 through Erwin Ratz, secretary to Gropius. Wolpe sat mostly by himself in a corner writing ecstatic piano pieces that he dedicated to Friedl Dicker, a highly gifted student at the Bauhaus, who came from Vienna to study with Johannes Itten. Wolpe sat in on lectures, especially of Itten, who had a great influence. [...]«.10

Hier wurde Wolpe auch zunehmend radikalisiert. 1923 trat er in die *Novembergruppe* ein. Diese 1918 gegründete Künstlervereinigung nannte sich programmatisch nach der Novemberrevolution, verstand sich als radikal und revolutionär

und gruppierte sich um den Kreis von Herwarth Waldens Zeitschrift *Der Sturm*, um Futuristen, Dada-Künstler, Bauhausmitglieder. Den Kern der bildenden Künstler bildeten bekannte Namen wie László Moholy-Nagy, Wassily Kandinsky, Johannes Itten, Hans Arp, John Heartfield, George Grosz, Otto Dix. 1922 wurde die Gruppe auch für »Schriftsteller und Tonkünstler« geöffnet, sofern sie »auf dem Boden radikaler Kunstanschauung stehen«.11 Man nannte dies *Kubofutoexpressionismus* (Kubismus, Futurismus und Expressionismus). So schlossen sich vor allem Busoni- und Schönberg-Schüler an sowie weitere politisch engagierte Komponisten: George Antheil, Kurt Weill, Wladimir Vogel, Hanns Eisler, Hermann Scherchen sowie Hans Heinz Stuckenschmidt, der bald Max Butting als musikalischen Wortführer ablöste – und ein Jahr später auch Stefan Wolpe, der rasch zum Kern gehörte.

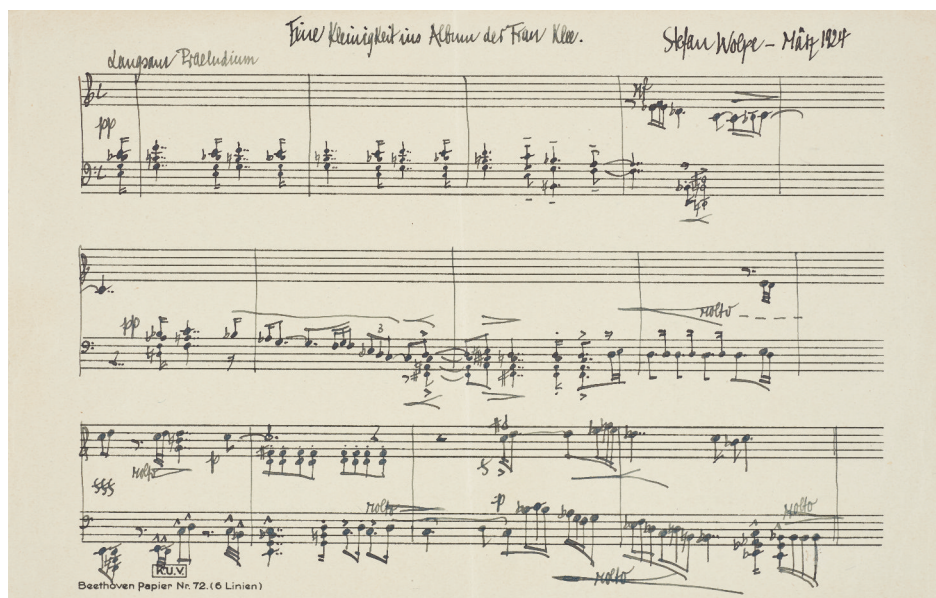
Am 2. Januar 1924 wurden im sechsten Berliner Musikabend der *Novembergruppe* neben Kurt Weills Streichquartett op. 8 und Philipp Jarnachs Gesängen op. 15 als Eröffnungsstück Wolpes (heute verschollene) *Studien für Klavier* op. 16 uraufgeführt, gespielt vom Komponisten – die Aufnahme war aber denkbar kühl, meinte der Kritiker des *Berliner Börsen-Couriers* (Nr. 41 vom 25.1.1924) doch bloss: »Ein guter Klavierspieler ist Herr Wolpe auch nicht«.

Wie viele Stücke Wolpe damals zerstörte, ist nicht bekannt, ebenso wenig, ob weitere zusammen mit vielen Partituren und Schriften einem Wohnungsbrand 1970 zum Opfer fielen. Jedenfalls bildet der Gästebucheintrag eines der wenigen musikalischen Zeugnisse aus dieser Krisen- und Wendezeit.

»PRAELUDIUM«

Schauen wir uns nun also dieses »Albumblatt« genauer an. Äusserlich handelt es sich um ein Albumblatt mit Widmung. Es

Stefan Wolpes Eintrag in Lily Klees Gästebuch »Eine Kleinigkeit ins Album der Frau Klee«, März 1924
 Vorderseite: »Praeludium«
 Privatbesitz Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern
 © Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen / Stefan Wolpe Society, Inc.



fällt dabei auf, dass Wolpe explizit eigentlich Selbstverständliches benennt: »Eine Kleinigkeit«, das »Album« und dessen Besitzerin. Dafür bleibt er bei der Datierung mit der blossen Monatsangabe im Ungefähren, als ob die Widmungskomposition nicht die Frucht nur eines einzigen Tages wäre. Es könnte aber auch einen Verweis auf eine längere Vertrautheit bedeuten – »März 1924« mit fehlendem Datum könnte darauf hinweisen, dass es nicht bei einem einmaligen Besuch im Hause Klee blieb.

Auch musikalisch ist der erste Blick unspektakulär: »Beethoven Papier Nr. 72«, 6-linig: das ist das übliche Querformat-Notenpapier der Zeit mit einem durch die Seitenwendung getrennten Zweiteiler, »Praeludium« (Latein geschrieben) und »Fughette«, wobei der italienische Plural nicht irritieren sollte: oft wird »Fughette« auch für eine kleine Fuge im Singular verwendet, von Robert Schumann bis zu Zeitgenossen Wolpes.

Und auf den ersten Blick ist auch klar, dass dieses Albumblatt nicht nur eine Hommage an Lily Klee ist, sondern auch an Johann Sebastian Bach und dessen Reihe von Stücken, die er ebenfalls mit »Praeludium« und »Fughetta« titulierte, komponiert fast genau 200 Jahre früher (1720), ebenfalls in Weimar. Beide Bezüge

sind eng miteinander verknüpft: Auch als Kunsttheoretiker und Pädagoge am Weimarer Bauhaus ließ sich Paul Klee als Geiger von Musik inspirieren, insbesondere von Johann Sebastian Bach und seinen Sonaten für Violine und Cembalo. Schon 1899 hatte er seinen Eltern von seiner späteren Gattin vorgeschwärmt: »Fräulein Stumpf ist eine prachtvolle Partnerin, wir spielen Bach, dass es nur so kracht.«¹² 1918 hörten und spielten sie die Sonaten wieder.¹³ Später widmete sich Klee auch auf analytischer Basis einer Bach-Sonate, und hier wird sofort klar, welche Parameter ihn interessierten: Form und Proportionen, genauer Zahlenverhältnisse, also Abstrakta.¹⁴ Für Wolpe wiederum ist Bachs Musik eine ambivalente Erfahrung: Der erste Theorieunterricht des Vierzehnjährigen bei Alfred Richter, einem Sohn des Thomaskantors Ernst Friedrich Richter am Berliner Klindworth-Scharwenka-Konservatorium, besteht weitgehend im Schreiben von Fugen im Bachstil, wodurch er sich völlig eingeeengt fühlt: »[...] but staying in one area of thought, and that didn't interest us at all«¹⁵, ja, er empfindet es als musikalischen »Terror«.¹⁶ Seine Reaktion führt dann zum Abbruch seiner ersten Studien: »Als »Racheakt« kombiniert er ein Gossenslied mit einer Bachschen Fuge und

zeigt seine musikalische Collage Richter, der ihn erwartungsgemäß ins Gesicht schlägt und rausschmeißt.«¹⁷

Auch seine nächsten Studien dauern nur kurz: Paul Juon, der in Russland geborene konservative Bündner Komponist konzentriert seine Grundausbildung ebenfalls auf das Verfertigen von Fugen, weshalb Wolpe auch diesen Unterricht nach acht Monaten an Ostern 1921 quittiert. Erst dann findet er den Lehrer, den er braucht: Am 18. März schreibt er Ferruccio Busoni, wird Gasthörer an dessen Meisterklasse für Komposition und nimmt insgesamt sechs Privatstunden, die ihn aber stark prägen.

Auf den zweiten Blick wird es nun also komplizierter: Zwar nennt Wolpe den ersten Teil »Praeludium« mit der Tempobezeichnung »Langsam«, aber musikalisch wirkt es mit den gespreizten Doppelpunktierungen eher wie eine Französische Ouvertüre, auch Züge einer Toccata finden sich. Mit majestätischen Akkorden insistiert er – wenn auch völlig statisch und wenn auch im schüchternen Pianissimo – ein fünfmal wiederholtes auftaktiges Pochen an die Tür, ein fünfmaliges Auf- und Zuklappen von Septakkord und Auflösung im G-Durdreiklang, am Schluss dann rhythmisch verbreitert; Tenutostriche und verminderter Oktavakkord verleihen dem Anklopfen nun besonderen Nachdruck.

Allerdings: das nachfolgende, durch ein Mezzoforte hervorgehobene banale Drehmotiv bräche die aufgebaute Erwartungshaltung rasch, wenn nicht in der Linken die übermäßige Oktave mit einem Akzent und einem gestischen Crescendo dieser Akkord unterstrichen würde.

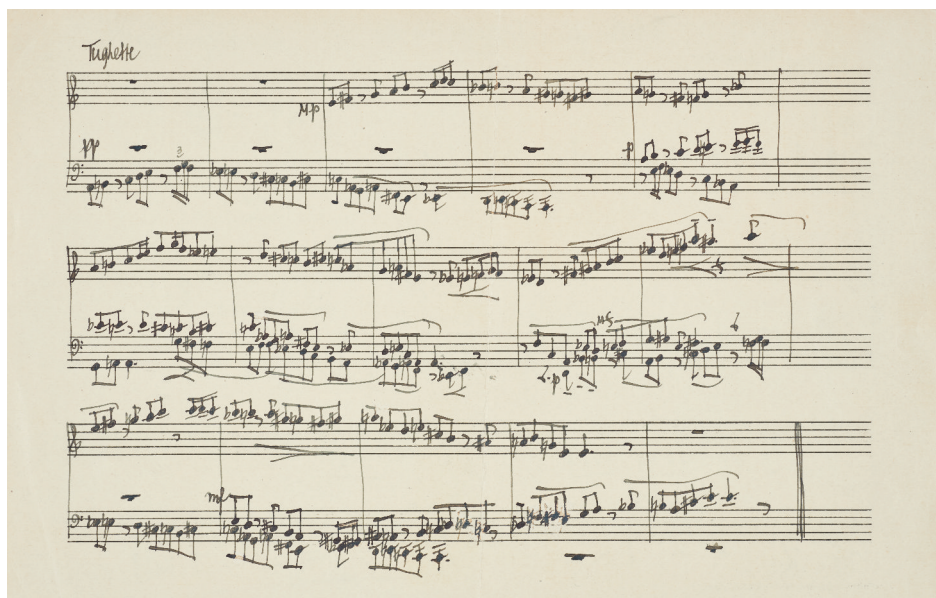
Das Bewegungsmotiv wirkt wie ein Fugensujet, zugleich klingt aber in der Triole auch fern ein frivoler Tangorhythmus an. Schwungvoll ist der Schreibduktus. Wolpe denkt dabei deutlich in Stimmen, die klar voneinander abgehoben und auch

durch Pausen gekennzeichnet sind.

Besonders interessant sind nun die Takte 6–7, im Zentrum dieses Blattes notiert. Hier findet sich auch der zweite Akzent, der Synkope, Septakkord und die Mitte der Einleitung markiert, unterstrichen von gestisch gestalteten Dynamik-Haarnadeln. Der Bogen (T. 6, eher eckig als rund) zeigt einerseits Phrasierung und Artikulation – alles ist Legato unter einen Bogen zu spielen –, gleichzeitig hat er aber auch analytische Bedeutung: Hier zeigt sich erstmal beinahe das ganze chromatische Total (einzig der eingangszentrale Ton /h/ fehlt nun); ebenso findet man säuberlich strukturiert beinahe das Total aller möglichen rhythmischen Werte, nämlich die Zweiunddreissigstel und ihre geradzahlgigen Vielfache: 1-2-4-6-8-12-14, dazu triolisierte Zweiunddreissigstel, triolisierte Achtel und triolisierte Achtel mit binärer Achtel ligiert. Hier hat Wolpe übrigens erstmals die Triolisierung explizit bezeichnet, wohl um die Dehnung und den Gegensatz zu den nachfolgenden binären Werten zu zeigen. In der geschilderten Behandlung von Tonhöhen und -dauern kann man so durchaus erste Spuren auf eine vorserielle Anmutung *avant la lettre* beobachten, wohl mit ein Grund, weshalb er später aus Interesse Weberns Unterricht in Wien besucht hat.

Den weiteren Parameter der Dynamik behandelt er dagegen gar nicht systematisch, sondern gestisch, um die Struktur zu verdeutlichen, vor allem aber expressiv: Das »Molto----«-Crescendo in T. 8 vom vormaligen Pianissimo innerhalb eines Taktes auf ein dreifaches Forte ist ein ekstatisches *Espressivo*; dieses erfolgt allerdings auf einem Unisono der Unterstimmen, was rasch ironisch erscheint, wie auch die beiden Tonpaare *e-d* und *c-d* als Höhepunkt, die zwar signalartig wirken, aber eben bloss banale Wechselnoten vorstellen. Ebenso skurril erklingt dann das *Molto decrescendo* auf den Auftakt mit den wiederholten *c-d*. Der Folge-

Stefan Wolpes Eintrag in Lily Klees Gästebuch »Eine Kleinigkeit ins Album der Frau Klee«, März 1924
 Rückseite: »Fughette«
 Privatbesitz Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern
 © Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen / Stefan Wolpe Society, Inc.



takt wirkt wie filmisch geschnitten: Ein Nebeneinander von dramatisch aufgeladener Punktierung und einer zum Liegeton klassizistisch leicht hingetupften Begleitung in der Rechten, die zugleich an die Tropfen in Schönbergs letztem Stück aus op. 19 erinnert, das Wolpe gern analysiert und gespielt hat.

Die Artikulation ist dabei äusserst differenziert: Legatobogen, Staccatopunkte, Akzente (zuerst aufrecht gesetzt und deshalb besonders stark), dann Normalakzente und schliesslich eine Beruhigung mit dem *Molto decrescendo* und Einebnung durch den zweiten Klammerbogen. Dann folgen – wie um die »Fughette« vorwegzunehmen resp. sich damit zu verklammern – Imitationen, wobei die Oberstimme mit Akzent und *Forte* stark vom *Piano* der linken Hand abgehoben ist. Nochmals führt ein *Molto crescendo* auf den Schlusstakt hin, und ebenso »molto« zurück auf Tonrepetitionen.

»FUGHETTE«

Die »Fughette« darauf ist dann klar dreistimmig angelegt, die Einsätze erfolgen dynamisch abgestuft, Triolisierung wird nur im ersten Takt explizit ausgezeichnet. Der Aufstieg ist diatonisch, der Abstieg chromatischer, als Sujet ist dies eher banal, gerade nachdem eine Erwartungs-

haltung aufgebaut wurde am Schluss des Praeludiums.

Die Balkung zeigt die Phrasierung, eckige Klammern verstärken sie. So bilden der Kopf (*as-g-a*) im dritten Takt und eine Quarte tiefer im Folgetakt transponierte Formen eines »BAH«, wie wenn Wolpe das berühmte B-A-C-H-Motiv bewusst vermeiden resp. spöttisch auf »bah« verkürzen wollte. Gleichzeitig unterläuft er den strengen Stil mit einer betonten Tritonusfreudigkeit und bitonalen Anklängen sowie dem aus der Tangomusik entlehnten Triolenmotiv, wie um sich über diese selbstaufgelegte Kontrapunktübung zu mokieren.

Wie im Praeludium finden sich dazu immerhin doch auch deutliche Gestaltungsmittel wie die bewusste Phrasierung und Artikulation von Tenuto hervorgehobenen Wechselnoten als zentrale Motive beider Teile. Lustlos lässt er dagegen das Stück auslaufen bis zur Einstimmigkeit, wobei er den Bass als Effekt bis ins Kontra-A hinunterführt. Allerdings korrigiert er darauf doch beflissen, wenn er sich gegen Schluss hin chromatisch verheddert.

Das Stück ist in der Tat eine Kleinigkeit. Aber *in nuce* macht es hier Wolpe an einem Wendepunkt sichtbar: Noch sind Spuren des verhassten und deshalb hier

auch verhöhten Kontrapunktunterrichtes sichtbar. Gleichzeitig verwendet er expressive und dramatische Mittel: Quersand, Tritonus, Septime, übermässige und verminderte Oktave, dazu teils eine ekstatische Dynamik mit grossen Kontrasten und raschen Wechseln, ostinat wiederholten Akkorden und Einzeltönen, die er später dann zum Bruitismus steigert, wenn er die Saiten des Bechsteins seiner Mäzenin bis zum Reissen malträtiert, wie Irma Wolpe-Rademacher, seine zweite Ehefrau und seit 1923 mit ihm bekannt, anschaulich berichtet: »He had an infallible way of making strings snap.«¹⁸

Dem entgegengesetzt finden sich aber auch Elemente von Busonis Neuer Sachlichkeit wie die tonale Bindung einer jungen Klassizität, ein lineares Denken, aber auch eine gewisse Lakonie, wie sie in der Videoaufnahme mit Hiroaki Ooi besonders zu beobachten ist.¹⁹ Vorweggenommen erscheint dazu punktuell, was er später bei Webern erwerben sollte: Konzentration und Serielles Arbeiten. Die Vollchromatisierung wiederum findet sich dann in der Kurzoper *Schöne Geschichten* und in Liedern ab 1927.

Diese Heterogenität mag teils dem Suchen eines eigenen Ausdrucks in einer Krisenzeit geschuldet sein. Aus heutiger Perspektive erscheint vieles aber auch als vorweggenommenes postmodernes Nebeneinander, wie Wolpe es später dann bei dadaistischen Events in der Simultaneität der Ereignisse praktizierte und weiterentwickelte.

Sein Opus 1, die Erste Klaviersonate vom Folgejahr 1925 nimmt dann wieder hier beobachteten Elemente wieder auf: polyphone Strukturen, ein Molto crescendo in kurzer Zeit, vor allem aber das Insistieren auf wiederholten Akkorden, wiederkehrenden Klängen, Tönen und Wechselnoten; nun aber alles sehr stark mechanisch ausgeprägt. An die Stelle der Variation tritt hier das Prinzip der Repetition, wie die kollektiv verfass-

ten Programmzettelinformationen unterstreichen. Nicht umsonst nennt Wolpe die Sonate »Stehende Musik«. Uraufgeführt wurde sie im Zentrum des 19. Abends der *Novembergruppe* am 2. Mai 1927 in Berlin, mit der aus dem Schönberg-Kreis stammenden Pianistin Else C. Kraus.

KLEES LEKTION

Und was hat Wolpe von Klee gelernt? Gemäss Hilda Morley Wolpe, Wolpes Gattin ab 1952, verdankt er ihm sehr viel:

»His sense of time relates to his sense for modern physics and this global-spherical sense of life that he had, that is, of organic life, and of the need to get rid of the purely linear, horizontal nature of music, and to experience things vertically as well. Sometimes I think some of this was derived from what he learned at the Bauhaus, where he took courses under Paul Klee, who also writes about different levels of visual experience, all of them organic, but to be apprehended simultaneously by the artist.«²¹

Während Hilda Morley Wolpe hier das Organische betont, streicht Wolpe selbst in der Rückschau die neuen Einsichten hervor:

»We did learn then (and I think Klee taught us these things) to bring anything in relationship to anything. [...] We had to combine things – a spiral at the bottom, with an artificial eye, with a shoelace – and we had to use these things independent upon their subjective meaning. We had to use them as formal elements, and as formal elements they became neutralized, so a dead bird existed only in its formal textural relationship. And we learned a certain callousness in relation to the objects, because we observed them only formally, and not empathetically, without any empathy. That was a tremendous experience.«²²

Dank der Kurse bei Klee gelangt Wolpe

zu neuen Einsichten zur formalen Gestaltung.

Bezogen auf das Albumblatt ist der konstruktivistische Ansatz und der gestalterische Hang zu Einheitlichkeit, Proportion, Abstraktion feststellbar. Von Klee lernte Wolpe, alles mit allem in Beziehung zu setzen. Spuren der erläuterten Erfahrung finden sich im Widmungsstück in unscheinbaren Dingen wie der Wechselnote oder – daraus erweitert – dem Triolenmotiv, die beide Teile der Komposition als organische und formstiftende Elemente prägen. Die apostrophierte Gefühllosigkeit reflektiert sich in der trotz expressionistischen Ausbrüchen vorherrschenden Sachlichkeit des Vortrags.

Nicht zuletzt widerspiegelt das Widmungsstück aber auch den gleichen Hang zu feinem Spott, wie wir ihn aus Klees Konzert-Karikaturen kennen, und die aus der Fallhöhe von Spannungsaufbau und Auflösung entstehende Ironie. Der Gästebucheintrag füllt eine bisherige Lücke in Wolpes kompositorischem Schaffen und ist so als ein aufschlussreiches Dokument der Wendezeit zu verstehen – zugleich aber auch als Hommage auch an Paul Klee.

1. »Paul Klee und die Komponisten seiner Zeit« in: Ausst. kat. *Paul Klee. Melodie und Rhythmus* (ZPK 2006), hg. von Michael Baumgartner, Ostfildern-Ruit Hatje Cantz, 2006.
2. Ina Henning, »Stefan Wolpe«, in: *Komponisten der Gegenwart*, 54. Nachlieferung 2015, S. 6.
3. Stefan Wolpe, »Lecture on Dada«, hg. v. Austin Clarkson, in: *Musical Quarterly*, 2/1986, S. 202–215, hier S. 206.
4. Zeugnis (»Recollections«) von Mordecai Ardon auf [http://www.wolpe.org/page10/page10.html#Mordecai Ardon](http://www.wolpe.org/page10/page10.html#MordecaiArdon) [5.11.2019].
5. Thomas Phleps, »Stefan Wolpe – Eine Einführung«, in: *Stefan Wolpe: Lieder mit Klavierbegleitung 1929–1933*. Hg. u. eingeleitet von Thomas Phleps. Hamburg: Peer Musikverlag 1993, S. 11–45, <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2008/6647/pdf/Wolpe-Einfuehrung.pdf> [4.11.2019].
6. *Die Musik* XV, 11(1923), S. 815.
7. *Zeitschrift für Musik* 90, 15–16/1923, S. 315.
8. Marion Bauer, »Stefan Wolpe«, in: *Modern Music* 17 (1940), 233–236, hier 234f.
9. Hans Heinz Stuckenschmidt, »Ein Berliner Komponist wieder in Berlin«, in: *Melos* 14, 6/1957, S. 184.
10. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Notes from inter-*

view, AC: Berlin, 5 December 1979, vgl. Zeugnis (»Recollections«) von Hans Heinz Stuckenschmidt auf [http://www.wolpe.org/page10/page10.html#Hans Heinz Stuckenschmidt](http://www.wolpe.org/page10/page10.html#HansHeinzStuckenschmidt) [5.11.2019].

11. Helga Kliemann, *Die Novembergruppe* (= Bildende Kunst in Berlin, Bd.3), Berlin: Gebr. Mann 1969. S. 74, vgl. Nils Grosch, »Zwischen Expressionismus und Öffentlichkeit – Die Komponisten der Novembergruppe«, in: *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, Stuttgart: Metzler 1999, S. 21–99.
12. Paul Klee, *Briefe an die Familie, 1893–1940*, 2 Bde, hg. von Felix Klee, Köln 1979, S. 69.
13. Vgl. Tagebucheintrag vom 28. Juni 1918.
14. Vgl. Christian Berger, »Die Lust an der Form – Johann Sebastian Bach mit den Augen Paul Klees« und Roland Moser, »Wo ansetzen? Wo enden? Fragen zur Analyse von Musik. Klees Übertragung musikalischer (und anatomischer) Grundbegriffe auf das bildnerische Denken«, in: Thomas Gartmann (Hg.), *Von der »Fuge in Rot« bis zur »Zwischermaschine«*. Paul Klee und die Musik, Basel: Schwabe 2020 (in Vorbereitung).
15. Thomas Phleps, »Stefan Wolpe – Eine Einführung«, in: *Stefan Wolpe: Lieder mit Klavierbegleitung 1929–1933*. Hg. u. eingeleitet von Thomas Phleps. Hamburg: Peer Musikverlag 1993, S. 11–45, <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2008/6647/pdf/Wolpe-Einfuehrung.pdf> [4.11.2019], vgl. Stefan Wolpe, »Lecture on Dada«, S. 205.
16. vgl. Stefan Wolpe, »Lecture on Dada«, S. 208.
17. Stefan Wolpe, *Notes by the Composer*, edited by Austin Clarkson, Toronto: York University 1985.
18. Irma Wolpe-Rademacher, *Konvolut von Interviews und Telefongesprächen mit Austin Clarkson zwischen 1976 und 1980*, unveröffentlicht, S. 28, vgl. Zeugnis von Irma Wolpe-Rademache (»Recollections«) von Mordecai Ardon auf [http://www.wolpe.org/page10/page10.html#Irma Wolpe Rademacher](http://www.wolpe.org/page10/page10.html#IrmaWolpeRademacher) 5.11.2019].
19. <https://youtu.be/ROBFsHLJuQI>.
20. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Notes from interview*, AC: Berlin, 5 December 1979, vgl. Zeugnis (»Recollections«) von Hans Heinz Stuckenschmidt auf [http://www.wolpe.org/page10/page10.html#Hans Heinz Stuckenschmidt](http://www.wolpe.org/page10/page10.html#HansHeinzStuckenschmidt) [5.11.2019].
21. Zeugnis (»Recollections«) von Hilda Morley Wolpe, Wolpes auf [http://www.wolpe.org/page10/page10.html#Hilda Morley Wolpe](http://www.wolpe.org/page10/page10.html#HildaMorleyWolpe), [5.11.2019].
22. Stefan Wolpe, »Lecture on Dada«, S. 204f.