

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 17 (1997)

Artikel: "Die Zungen aller Völker" : Stefan Wolpes Begegnungen im Exil
Autor: Shreffler, Anne C.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835280>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 27.11.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

„Die Zungen aller Völker“ Stefan Wolpes Begegnungen im Exil*

Anne C. Shreffler

Ich möchte mich heute mit dem Verhältnis zwischen einem in die USA emigrierten deutschen Komponisten und einem amerikanischen Dichter beschäftigen; mein Referat versteht sich daher als Beitrag zur Exilforschung. Diese Disziplin, die zuerst in der Literatur- und Geschichtswissenschaft entwickelt wurde, stellt besondere Herausforderungen an die Musikwissenschaft. Bisher hat sich die Exilforschung in der Musikwissenschaft weitgehend auf biographische und historische Untersuchungen einzelner Persönlichkeiten und Institutionen beschränkt. Solche Untersuchungen sind zweifellos sehr nützlich und sinnvoll, sie umgehen jedoch oft das zentrale Problem der Exilerfahrung: das Verhältnis zwischen den Lebensumständen einer Komponistenpersönlichkeit und ihrem Schaffen. Diese methodische Problemstellung hat eine ebenso lange wie facettenreiche Geschichte in unserem Fach, auf die ich hier nicht näher eingehen kann. Es möge die Feststellung genügen, dass bei der Betrachtung der Emigrationserfahrung die Auswirkungen im Vordergrund stehen müssen, die eine neue Kultur, eine neue Sprache, ein neues berufliches Umfeld und oft auch eine drastische Veränderung im sozialen oder materiellen Status auf das künstlerische Schaffen der Emigranten haben können – und tatsächlich fast immer gehabt haben. Es ist um so schwieriger, über diese Veränderungen zu sprechen, als wir nicht empirisch vorgehen können: Weder können wir wissen, wie sich ein Komponist entwickelt hätte, wenn er nicht zur Emigration gezwungen gewesen wäre; noch können wir seine Aussagen zu diesem Thema einfach wörtlich nehmen, da die meisten Emigranten – wie etwa Arnold Schönberg – behauptet haben, ihre künstlerische Arbeit sei von den veränderten Lebensumständen in keiner Weise beeinflusst worden. Dennoch müssen wir sicher von der Annahme ausgehen, dass der Weg ins Exil alle Betroffenen unauslöschlich geprägt

* Dieser Text wurde am 6. Dezember 1995 als Antrittsvorlesung an der Universität Basel vorgetragen. Er stammt aus einer längeren englischen Fassung, „Wolpe and Black Mountain College“, die im Kongressbericht „Driven into Paradise“: *The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, hrsg. von Reinhold Brinkmann und Christoph Wolff, University of California Press (im Druck), erscheinen wird.

hat, und wir können dann versuchen, die Umriss ihrer individuellen Erfahrungen nachzuzeichnen. Die daraus resultierende „dichte Beschreibung“ – um einen Terminus des Anthropologen Clifford Geertz zu gebrauchen¹ – ermöglicht uns, Verbindungen zwischen „äusseren“ und „inneren“ Ereignissen zu erkennen, eine Unterscheidung, die sich in dieser Betrachtungsweise freilich tendenziell auflöst.

Für die Exilforschung stellt Stefan Wolpe einen besonders interessanten Fall dar, da er es verstanden hat, aus schweren psychischen Erschütterungen künstlerischen Nutzen zu ziehen. Wolpe (1902 in Berlin geboren, 1972 in New York gestorben) spielte die Rolle des Exilierten mit bemerkenswerter Virtuosität – möglicherweise deshalb, weil er sie praktisch sein ganzes Leben lang zu spielen gehabt hatte. Denn er war immer ein Aussenseiter gewesen: zuerst als Jude und Kommunist in Berlin, dann als deutsch-jüdischer Flüchtling in Palästina und schliesslich als einer unter den zahlreichen musikalisch hochbegabten Immigranten in den USA.²

Auf seiner Suche nach künstlerischen Anregungen wandte sich Wolpe im Verlauf seiner verschiedenen Exile mit grösster Offenheit den unterschiedlichsten Traditionen zu: nicht nur derjenigen der Kunstmusik, sondern auch der jüdischen Volksmusik und dem amerikanischen Jazz, darüber hinaus der Malerei des abstrakten Expressionismus und der zeitgenössischen amerikanischen Literatur.³ Entsprechend weit ist der musikalische Horizont, den Wolpe in seinem kompositorischen Schaffen abgesteckt hat: In seinem Werkkatalog finden sich Agitprop-Balladen, Kinderstücke, Theatermusik, Stücke für Laienchöre und expressionistische Kammermusik ebenso wie komplexe Zwölftonwerke, deren Techniken er sich 1933 während seines Studiums bei Anton Webern angeeignet hat.

Ein wichtiges Kapitel in Wolpes amerikanischem Exil betrifft seine Arbeit am experimentellen Black Mountain College in North Carolina, wo er von 1952 bis 1956 unterrichtete. Diese entscheidenden Jahre in Black Mountain sind in den bisherigen Darstellungen von Wolpes Exil, die sich meist auf sein

- 1 Clifford Geertz, *Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, übers. von Brigitte Luchesi und Rolf Bindemann, Frankfurt 1995.
- 2 Biographische Information aus Austin Clarkson, Art. „Stefan Wolpe“, in: *The New Grove Dictionary of American Music*, hrsg. von H. Wiley Hitchcock / Stanley Sadie, Bd. 4, London 1984, S. 548–49.
- 3 Austin Clarkson, Kommentar zu *Wolpe Catalogue* (Peer-Southern Concert Music), New York 1990.

Wirken in New York konzentrierten, vernachlässigt worden.⁴ Von zentraler Bedeutung für seine Erfahrungen in Black Mountain war vor allem der enge künstlerische Austausch mit seinen Kollegen, unter denen sich einige führende Vertreter einer neuen amerikanischen Nachkriegs-Avantgarde befanden: die Musiker John Cage und David Tudor, der Tänzer und Choreograph Merce Cunningham, der Maler Robert Rauschenberg, und nicht zuletzt der Dichter Charles Olson. Gerade mit Olson verband Wolpe eine enge Freundschaft, und Olsons Ideen haben besonders tiefe Spuren in seinem Denken und Schaffen hinterlassen.

Dieses künstlerische Verhältnis möchte ich im folgenden untersuchen. Im Unterschied zu anderen Komponisten-Dichter-Beziehungen ging es bei Wolpe und Olson nicht um das Vertonen von Gedichten (was im Werk von Olson ohnehin fast unmöglich gewesen wäre). Vielmehr führten Olsons Ideen Wolpe zu einer Neuformulierung seines kompositorischen Ansatzes und seiner ästhetischen Theorien. Insbesondere legte er während dieser Begegnung den Grundstein zu seinem besonderen Spätstil, der sich nicht durch organische Entwicklung, sondern durch eine flexible Kontrastierung von musikalischen Gegensätzen auszeichnet. Anders als die Vertreter der europäischen Nachkriegs-Avantgarde widersetzte sich Wolpe der seriellen „Reinheits-Ästhetik“. Wolpes Ästhetik einer „maximalen Synthese“, welche sowohl musikalische als auch „aussermusikalische“ Ereignisse und Phänomene einschliessen sollte, passte genau zu den Ideen Olsons und anderer Künstler der amerikanischen Nachkriegs-Avantgarde.

Black Mountain College, Olson und Wolpe

Eine Anstellung am Black Mountain College unterschied sich wesentlich von anderen akademischen Positionen, denn das 1933 gegründete College war von Anfang an als Gegenmodell zu traditionellen Universitäten konzipiert. Die Institution im ländlichen North Carolina beruhte auf der damals neuartigen Idee, dass die Studierenden bei ihrer Ausbildung eine aktive Rolle einnehmen sollten. Bis zu seiner Schliessung im Jahre 1956 hielt das College an den Idealen des gemeinsamen Zusammenlebens, kleiner informeller

4 Vgl. z. B. den Abschnitt „New York – Landschaft des Exils“, in: *Stefan Wolpe: Von Berlin nach New York* (14., 15., and 16. September 1988. Sechs Konzerte in der Musikhochschule Köln), hrsg. von Harry Vogt, Renate Liesmann-Gümmer und Rainer Peters, Köln 1988, S. 118–147.

Unterrichtsruppen und individueller Betreuung der einzelnen Studierenden fest. Es gab kein obligatorisches Curriculum, keine Examina und keine Schulbehörde. Alle wichtigen Entscheidungen wurden von Studierenden und Lehrenden gemeinsam getroffen, und die Lehrerschaft beteiligte sich auch an der landwirtschaftlichen Arbeit, an der Hausarbeit und an allen alltäglichen Verrichtungen.⁵

Entscheidend für das Selbstverständnis des Black Mountain College war die Vorstellung, dass künstlerische Betätigung das Denkvermögen der Studierenden anzuregen und zu erhöhen vermöge. Dementsprechend wurde von allen erwartet, sich an irgendeiner Form der Kunstausübung zu beteiligen.⁶ Beim Aufbau dieses Kunstprogramms spielte insbesondere der deutsche Emigrant Joseph Albers während seines sechzehnjährigen Aufenthaltes eine einflussreiche Rolle. Albers' Unterrichtsmethode, welche die handwerklichen Aspekte von Kunst hervorhob, stammte aus seinen Erfahrungen im Bauhaus von Weimar und Dessau.

Von Anfang an wurde das Black Mountain College zu einem Zufluchtsort für Emigranten, denen es nach ihrer Flucht aus Europa oft versagt blieb, in den USA eine ihrer früheren Position entsprechende Stellung zu finden. Das College, das sich nur wenig um akademische Grade, universitäre Erfahrung oder Gewandtheit in der englischen Sprache kümmerte, nahm sie ohne weiteres auf, wenn es überzeugt war, dass diese Emigranten zu seiner Zielsetzung etwas beitragen konnten. Emigranten aus Deutschland und Österreich waren bald in besonders grosser Zahl vertreten; in den vierziger Jahren gehörten zum Lehrkörper unter anderen (neben Joseph und Anni Albers) Walter Gropius, Edward Lowinsky, Heinrich Jalowetz, Ernst Krenek, Rudolf Kolisch, und Eduard Steuermann.⁷

Als Wolpe und seine Frau, die Dichterin Hilda Morley, 1952 nach Black Mountain kamen, war das College freilich ein ganz anderer Ort, als es in den vierziger Jahren gewesen war. Denn zum einen hatte die Institution sich deutlich von ihrer einstigen europäischen Ausrichtung fortbewegt und einen stärker amerikanischen Kurs eingeschlagen. Nach Albers' Rücktritt im Jahre 1949 war der Einfluss der Immigranten gesunken.⁸ Durch den zunehmenden Einfluss Charles Olsons gewannen zudem erstmals die ausübenden

5 Martin Duberman, *Black Mountain: An Exploration in Community*, New York 1993.

6 Mary Emma Harris, *The Arts at Black Mountain College*, Cambridge, Mass. und London 1987.

7 Anna Margaret Hines, *Music at Black Mountain College: A Study of Experimental Ideas in Music*, DMA diss., Univ. of Missouri-Kansas City, 1974.

8 Duberman, *Black Mountain*, S. 341.

Künstler eine Vormachtstellung: Als Nachfolger für die abtretenden, eher traditionell orientierten Gelehrten engagierte Olson vor allem radikal denkende Schriftsteller, Komponisten und bildende Künstler.

So reflektierten Olsons Berufungen die eigene künstlerische Philosophie. Mit seinem epischen „work in progress“, den *Maximus Poems*, sowie mit seiner kurz zuvor erschienenen Polemik *Projective Verse* festigte er zu Beginn der 50er Jahre seine Stellung als einer der Protagonisten einer neuen Lyrik.⁹ Indem Olson den prosaartigen Minimalismus eines William Carlos Williams mit dem radikalen Modernismus eines Ezra Pound verband, setzte er sich deutlich vom poetischen Establishment ab, als dessen Hauptvertreter Robert Lowell und T.S. Eliot galten und dessen literarische Vorstellungen in der akademischen Welt durch den New Criticism sanktioniert worden waren.¹⁰ Im Umkreis einer Zeitschrift, die Olson im Namen des Colleges herausgab, der *Black Mountain Review*, formierte sich bald ein ganzer Kreis von Dichtern, die als „Black-Mountain-Dichter“ bekanntgeworden sind. Tatsächlich machte Olson das Black Mountain College in den letzten Jahren seiner Existenz zu einem der wichtigsten Zentren für experimentelle Literatur in Amerika. Schon deshalb, aber auch weil er anerkanntermassen das Poundsche Erbe fortführte, muss er als eine der Schlüsselfiguren der amerikanischen Nachkriegslyrik gelten.¹¹

Ein wesentlicher Aspekt von Olsons Poetik war sein Versuch, den modernen Menschen wieder mit den elementaren Lebenskräften in Berührung zu bringen, die seiner Ansicht nach schon seit der griechischen Antike vom rationalistischen Denken zurückgedrängt worden waren.¹² Olson war davon überzeugt, dass die Musik einen Zugang zu diesem zutiefst irrationalen Reich schaffe. Nach einer Aufführung der Zweiten Klaviersonate von Pierre Boulez durch David Tudor im Jahre 1951 wandte sich Olson fasziniert der Neuen Musik mit ihren seriellen Strukturen zu.¹³ Er drängte einen Kollegen, Boulez in Paris aufzusuchen und ihn nach Black Mountain einzuladen. Offenbar blieb dieses Unterfangen jedoch erfolglos, und so erging die Einladung – wahrscheinlich wiederum auf Empfehlung David Tudors – an Stefan Wolpe.

9 Charles Olson, *The Maximus Poems*, New York, 1960; ders., *Projective Verse*, New York 1959.

10 Harris, *The Arts at Black Mountain College*, S. 196.

11 Für generelle Studien über Olsons Leben und Werk siehe Robert von Hallberg, *Charles Olson: The Scholar's Art*, Cambridge, Mass. und London 1978 und Tom Clark, *Charles Olson: The Allegory of a Poet's Life*, New York und London 1991.

12 Charles Olson, „A Special View of History“, in: *Human Universe and Other Essays*, San Francisco 1965.

13 George F. Butterick (Hrsg.), *Charles Olson and Robert Creeley: The Complete Correspondence*, Bd. 7 (Santa Barbara, California 1987), S. 111.

Wolpe war erstmals in Black Mountain zu Gast während des „Summer Programs“ 1952, das von einem breiten Spektrum eingeladener Künstler bestritten wurde.¹⁴ Tudor gab in jenem Sommer mehrere Klavierrezitals, in denen er Werke von Boulez, Cage, Feldman und Wolpe aufführte. Ebenfalls anwesend waren Cage und Cunningham; sie präsentierten jene aufsehenerregende Vorstellung, die später als das erste „Happening“ in die Geschichte einging.

Hier trat die Merce Cunningham Dance Company auf, wahrscheinlich mit Begleitung von Musik John Cages. An zwei Abenden las Charles Olson aus seinen *Maximus Poems* vor. Es fanden auch Konzerte mit einem vielfältigen Repertoire statt, in dem der Barock und die Moderne eindeutig bevorzugt wurden. Die drei Vorträge von Stefan Wolpe und Aufführungen seiner Musik müssen einen starken Eindruck gemacht haben, da er für das nächste Semester als Director of Music ernannt wurde.

Nachdem die Sommer-Veranstaltungen zu Ende und die prominenten Besucher abgereist waren, richteten sich Wolpe und ein halbes Dutzend weiterer Dozenten in einer Institution ein, die zu diesem Zeitpunkt eher einer Kommune als einer höheren Lehranstalt glich. Zudem wurde in den fünfziger Jahren die finanzielle Situation des Colleges immer prekärer: Die Studentenzahl sank auf einige Dutzend, die Zahlungen an die Lehrer wurden zuerst gekürzt und schliesslich völlig eingestellt. Im Winter 1954–55 war ein Tiefpunkt erreicht; damals waren nur noch etwa acht Lehrer anwesend, darunter Olson, Wolpe und ihre Angehörigen.¹⁵

Es ist schwer vorstellbar, wie unter solchen Umständen überhaupt noch gearbeitet werden konnte. Doch es *wurde* gearbeitet, und zwar oft mit bemerkenswertem künstlerischem Erfolg. Er beruhte auf den langen Diskussionen zwischen „allen möglichen Leuten mit völlig verschiedenen Interessen und Fachkenntnissen“, wie der Chronist des Colleges, Martin Duberman, berichtet.¹⁶

Bei ihrer ersten Begegnung verstanden sich Wolpe und Olson offenbar auf Anhieb¹⁷; und im Sommer 1953 fand nach dem Bericht eines Augenzeugen „ein Marathon von ‚esoterischen und unverständlichen‘ Diskussionen

14 Das Programm ist mit anderen Dokumenten des Black Mountain College in der Charles Olson Collection der Homer Babbidge Library, University of Connecticut, Storrs, aufbewahrt (im Folgenden als Univ. of Conn., Storrs zitiert).

15 Duberman, *Black Mountain*, S. 426 und S. 430.

16 „Any place you went, day or night,” as one resident put it, ‘there were always people arguing and talking ... All kinds of people with completely different, associated interests and fields.’“ (Duberman, *Black Mountain*, S. 432).

17 Ebda., S. 366.

zwischen den beiden statt, bei dem sowohl Wolpe als auch Olson versuchten, den Gesprächspartner an die Wand zu reden“.¹⁸ Auch Wolpes Briefe an Olson aus den späten fünfziger Jahren, die heute in der University of Connecticut in Storrs aufbewahrt werden, bezeugen die Intensität der Beziehung. In einem Schreiben, das wie viele seiner Briefe in Form eines Gedichts verfasst ist, erinnert sich Wolpe an die endlosen Gespräche mit Olson wie folgt:

Of course I [miss] our rest (tangential)
 often, often frontal
 depth of speaking to each other
 especially when both of us felt
 lonely in the wilderniss of so much
 unforgotten
 unredeemable B.M.C. Bliss[.]¹⁹

Die Briefe dokumentieren eine andere Seite von Wolpes Erfahrungen in Black Mountain, denn trotz der einengenden äusseren Umstände war er endlich in der Lage, sich voll und ganz seinem musikalischen Schaffen zu widmen. Die gleichen Notstände, die das Unterrichten so drastisch einschränkten, produzierten zumindest eine wichtige und seltene Sache geradezu im Überfluss: Zeit für den Gedankenaustausch und Zeit für künstlerische Betätigung.

Wolpes „Volatile Oppositions“ und Olsons Poetik

Ich möchte mich jetzt der Musik zuwenden, die Wolpe in Black Mountain geschaffen hat, und diese dann in Beziehung setzen zu Olsons Denken. In den vier Jahren am College gelang Wolpe nach eigener Aussage ein kompositorischer Durchbruch, der schon vor seiner Ankunft in Black Mountain mit einer Reihe von Studien vorbereitet worden war. (Sie sind zusammen mit weiteren Werken von Wolpe im Anhang S. 131 aufgelistet.) In diesen Studien bemühte er sich, seine ganze Kompositionstechnik auf ein neues Fundament zu stellen, indem er sich vor allem mit den Möglichkeiten eines erweiterten Serialismus auseinandersetzte.

18 „A marathon of ‘esoteric incomprehensible conversations’ with Wolpe and Olson each trying to out-talk the other.“ (Harris, *The Arts at Black Mountain College*, S. 238).

19 Brief von Wolpe an Olson, 1. Nov. 1958, Univ. of Conn., Storrs. Alle Briefe wurden in Englisch geschrieben und sind hier unrevidiert wiedergegeben (Bemerkungen in eckigen Klammern stammen von der Verfasserin).

Während seines Aufenthalts in Black Mountain schrieb Wolpe vier gross-angelegte Werke sowie eine Neufassung seines Quartetts; hier gelang es ihm, die kompositorischen und theoretischen Erkenntnisse auszuschöpfen, die er sich in den Studien erarbeitet hatte. In den *Enactments* für drei Klaviere, dem ersten Werk, das Wolpe in Black Mountain geschrieben hat, ist eine deutliche Veränderung seiner Technik und seiner ästhetischen Orientierung festzustellen. In diesem grossangelegten Werk von ca. 30 Minuten Dauer hat sich Wolpe von seiner früheren, linearen Darstellungsweise hörbar entfernt und sich einer mehrschichtigen Präsentation musikalischer Gedanken zugewandt. Statt einer Reihe von aufeinanderfolgenden, kontinuierlich entwickelten Ereignissen dominiert in den *Enactments* ein „nicht-motivisches Kontinuum extrem gegensätzlicher Grundgestalten“.²⁰

Die Kompositionstechniken, die in *Enactments* zur Anwendung kommen, basieren auf einer selbstformulierten theoretischen Grundlage. Diese Theorie wurde zuerst in den *Sieben Stücken für drei Klaviere*, die die Vorstufe zu *Enactments* bilden, entwickelt. Wolpe spricht darüber in einem Brief von 1952:

I am busy till my neck with writing—writing music which I started to write in ‘Seven Pieces for Three Pianos’ ... only doing it on a much vaster and bolder scale. What intrigues me so thoroughly is to integrate a vast number of *different organic modes*, existing simultaneously under different conditions of age, time, function, and substance.²¹

Hier begegnen wir einem wichtigen Aspekt von Wolpes Ästhetik: seinem Streben nach einem möglichst breiten Ausdrucksspektrum. Wolpes „organischer Modus“ ist ein musikalisches Ereignis, das eine spezifische räumliche Ausdehnung, einen spezifischen Bewegungsablauf und ein spezifisches Verhältnis zur äusseren bzw. zur psychologischen Erlebniswelt aufweist. In einer Vorlesung von 1959 hat Wolpe einen Modus (den vierten) wie folgt charakterisiert:

4) A certain organic mode may exist only in ever-expanding trajectory curves, or in double, triple, or multiple curves that are clearly regulated. For example, two may move up a small distance, while one moves down a large distance and another moves forward and backward.²²

20 Austin Clarkson, *Stefan Wolpe: A Brief Catalogue of Published Works*, Toronto 1981, S. 9.

21 Zitiert nach Clarkson, Vorwort zur Neuausgabe von *Seven Pieces for Three Pianos* (Peer-Southern).

22 Wolpe, „Thinking Twice“, in: *Contemporary Composers on Contemporary Music*, hrsg. v. Elliott Schwartz und Barney Childs, New York 1978, S. 304–05.

So weit benutzt Wolpe in seiner Beschreibung Begriffe, die mühelos auf die Musik übertragen werden können. Bei der Charakterisierung der organischen Modi bezieht Wolpe die musikalischen Phänomene zugleich aber auch auf bestimmte „aussermusikalische“ Eigenschaften, die sie verkörpern; so setzt er seine vorhin zitierte Beschreibung des vierten Modus wie folgt fort:

As an organic, structural phenomenon it [the organic mode] signifies an interplay of curves, a simultaneous release of impulses. As a pictorial sensation it is birds' flight, movement of waves. As an expressive sensation it is extension on all sides, giving and being given.

Zur Erläuterung seiner organischen Modi bedient sich Wolpe jeweils vier metaphorischer Systeme: Zuerst beschreibt er einen musikalischen Aspekt, darauf einen organischen (oder strukturellen) Aspekt, dann einen bildlichen Eindruck und schliesslich einen Gefühlseindruck. Dies ist eine sehr breite, ehrgeizige Konzeption musikalischer Technik. Jede musikalische Geste evoziert dabei nicht nur eine bestimmte klangliche Realisierung, sondern auch gewisse Bewegungsabläufe, bildliche Vorstellungen sowie psychologische und sogar körperliche Empfindungen.

In *Enactments* hat Wolpe nun die organischen Modi, die er in seiner Vorlesung einzeln behandelte, kombiniert. Dies führt zu einer extrem dichten, musikalisch komplexen Schreibweise, in der die Möglichkeiten jedes Modus ausgeschöpft sind, wodurch eine ganz und gar undoktrinäre Flexibilität erzielt wird. Damit bietet Wolpes Theorie einen Ansatz zum Verständnis dieses schwierigen Werkes, indem sie hilft, den in einem bestimmten Moment vorherrschenden Modus herauszuhören. So lässt sich beispielsweise im ersten Satz deutlich sein vierter Modus identifizieren. Dieser „organische Modus“ realisiert sich musikalisch in Gestalt von Linien, die in Intervallen unterschiedlicher Grösse entweder auf- oder absteigen und die auch als Krebs oder Umkehrungsformen verwendet werden können. Eine Seite aus dem ersten Satz soll diesen Modus veranschaulichen (Bsp. 1, nächste Seite). Den „ever-expanding trajectory curves“ entspricht hier eine kontinuierliche Linie in Achtelnoten, welche den ganzen Satz durchzieht; ausserdem hat Wolpe im wörtlichen Sinne „Bahnen“ in Form von weitgeschwungenen Bindebögen vorgezeichnet, wie dies besonders deutlich in der zweiten Akkolade des Ausschnitts zu sehen ist.

Die Überschriften der fünf Sätze von *Enactments* – nämlich „Chant“, „In a State of Flight“, „Held In“, „Inception“ und „Fugal Motions“ – sind somit nicht in einem vagen programmatischen oder gar illustrativen Sinne zu verstehen; sie stellen vielmehr ganz spezifische musikalische oder sinnliche Charakterisierungen dar. Statt sich den Zwängen des musikalischen Materials zu unterwerfen, die in den fünfziger und sechziger Jahren eine so dominierende Rolle im Denken der jüngeren Komponisten spielten, arbeitete

Handwritten musical score for three pianos, titled "Enactments for Three Pianos, 1. Satz, („Chant“), S. 4. The score is written on three systems of staves. Each system contains three staves (treble, bass, and a middle staff). The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, dynamics (p, pp, mp, mf, f), articulation marks, and fingerings. The first system is marked with a circled "1" and a circled "5". The second system is marked with a circled "5". The third system is marked with a circled "5". The score concludes with a circled "4" and a circled "16". A small publisher's mark "Globe and Print Co., Inc. 228 West 87th Street New York 18" is visible at the bottom right.

Notenbeispiel 1: *Enactments* for Three Pianos, 1. Satz, („Chant“), S. 4.

Wolpe mit Metaphern, die sich auf musikalische Bewegungstypen, Energieverteilungen und Spannungsverläufe beziehen.

Ein kurzer Vergleich mit Boulez, der gerade um diese Zeit (Ende der 40er – Anfang der 50er Jahre) seine ersten Experimente in Richtung eines integralen Serialismus durchführte, kann instruktiv sein. Während für Boulez eine Theorie über Musik ein kohärentes System darstellen soll, welches ein Musikstück als eine „in sich von Systematik bestimmte Ganzheit“ erklären kann²³, ist für Wolpe das Ziel eher das Zusammenbringen von verschiedensten musikalischen und nicht-musikalischen Ereignissen. Eine in sich geschlossene Theorie der Musik, wie sie Boulez fordert, kann diese Ereignisse weder beschreiben noch produzieren. Wolpes theoretische Darstellung der „organischen Modi“ ist folglich alles andere als systematisch; sie versucht vielmehr den Rahmen einer Theorie, die nur *eine* konzeptuelle Ebene umfasst, zu sprengen.

Viele Ideen Wolpes stimmen in auffälliger Weise überein mit Charles Olsons Theorie des „projective verse“, von der sie möglicherweise inspiriert wurden. Ich möchte jedoch an dieser Stelle nicht von einer einfachen Übertragung von Ideen sprechen. Bei der Darstellung von Künstlerbeziehungen sollte man eher von Wechselwirkungen als von Einflüssen ausgehen – so auch im vorliegenden Fall. Wolpe selbst hat darauf hingewiesen, dass die Vorstellung von Kunst als Handlung und Bewegung auch bei den mit ihm befreundeten abstrakten Expressionisten und Jazzmusikern eine ähnlich zentrale Rolle spielt. Damit wird Wolpes Interesse an Olsons Ideen fast noch plausibler: Denn es kann dadurch erklärt werden, dass Olsons *Projective Verse* für Wolpe ein theoretisches Konzentrat von Ideen darstellte, denen er schon früher zugeneigt gewesen war.

Als Olson 1950 seine Abhandlung *Projective Verse* verfasste, war eines seiner Hauptziele, die alte Rolle der Poesie als einer öffentlichen, gesprochenen und aktiven Kommunikationsform wiederaufleben zu lassen. Für Olson entsteht die Poesie nicht durch das gedruckte Wort, sondern durch den lebendigen Atem; als ihre konstitutiven Einheiten betrachtet er denn auch die Silbe und die Verszeile. Für Olsons Ideal einer „projektiven“ oder „offenen“ Dichtung können überlieferte Muster wie Stropheneinheiten, Versschemata oder Refrains keine Bedeutung mehr haben. An die Stelle älterer, an der Schriftlichkeit orientierter Formen setzt Olson dagegen seine Konzeption einer „Feldkomposition“ (composition by field) (vgl. Bsp. 2 mit drei Ausschnitten aus *Projective Verse*, nächste Seite).²⁴

23 Boulez on Music Today, London 1975, S. 29.

24 Robert Creeley (Hrsg.), *Selected Writings of Charles Olson*, New York 1966, S. 15–17.

PROJECTIVE

VERSE

(projectile (percussive (prospective

vs.

The NON-Projective

(or what a French critic calls "closed" verse, that verse which print bred and which is pretty much what we have had, in English & American, and have still got, despite the work of Pound & Williams:

it led Keats, already a hundred years ago, to see it (Wordsworth's, Milton's) in the light of "the Egotistical Sublime"; and it persists, at this latter day, as what you might call the private-soul-at-any-public-wall)

Verse now, 1950, if it is to go ahead, if it is to be of *essential* use, must, I take it, catch up and put into itself certain laws and possibilities of the breath, of the breathing of the man who writes as well as of his listenings. (The revolution of the ear, 1910, the trochee's heave, asks it of the younger poets.)

I

First, some simplicities that a man learns, if he works in OPEN, or what can also be called COMPOSITION BY FIELD, as opposed to inherited line, stanza, over-all form, what is the "old" base of the non-projective.

(1) the *kinetics* of the thing. A poem is energy transferred from where the poet got it (he will have some several causations), by way of the poem itself to, all the way over to, the reader. Okay. Then the poem itself must, at all points, be a high energy-construct and, at all points, an energy-discharge.

And I think it can be boiled down to one statement (first pounded into my head by Edward Dahlberg): ONE PERCEPTION MUST IMMEDIATELY AND DIRECTLY LEAD TO A FURTHER PERCEPTION. It means exactly what it says, is a matter of, at *all* points (even, I should say, of our management of daily reality as of the daily work) get on with it, keep moving, keep in, speed, the nerves, their speed, the perceptions, theirs, the acts, the split second acts, the whole business, keep it moving as fast as you can, citizen.

Dabei handelt es sich um eine Lyrik, die sich ästhetisch nach einem Prinzip ausrichtet: „Energie“ oder „Kinetik“. Olson nannte diese kinetische Energie eines Gedichts auch „Drang“ (push). Wie ist dieser Drang zu verwirklichen? Durch das wichtigste Charakteristikum der „Feldkomposition“: ihre *Prozesshaftigkeit*. Oder in Olsons mit Grossbuchstaben hervorgehobenen Worten: „ONE PERCEPTION MUST IMMEDIATELY AND DIRECTLY LEAD TO A FURTHER PERCEPTION“. Olson fügt die Erklärung bei (und seine poetische Ausdrucksweise kann als direkte Illustration seiner Aussage gelten):

It means exactly what it says, is a matter of, at all points ... get on with it, keep moving, keep in speed, the nerves, their speed, the perceptions, theirs, the acts, the split second acts, the whole business, keep it moving as fast as you can, citizen.

Olsons Konzeption des „projective verse“ trifft sich in mehrfacher Weise mit Wolpes Ideen über das Komponieren. Grundlegend für Wolpes Ästhetik ist die Vorstellung kinetischer musikalischer Gestalten. Dabei entspricht jedem seiner „organischen Modi“ ein bestimmter Energiezustand; ein Modus kann sich entweder in einer einzigen Richtung, in verschiedenen Richtungen oder nur in einem eng eingegrenzten Raum bewegen, oder er kann unbeweglich sein. Wie wir gesehen haben, sind diese Kategorien aber nicht auf die musikalische Technik beschränkt, sondern sie charakterisieren auch sinnhafte und bildliche Empfindungen. Ähnlich der Olsonschen „projective verse“ lassen sich denn auch Wolpes „organische Modi“ nicht auf ein einziges Bündel von Merkmalen reduzieren; beide Abhandlungen stellen weniger geschlossenen Theorien als vielmehr bestimmte Möglichkeitsbereiche dar.

Wolpes Verständnis von Musik als einer Kristallisation von kinetischen Gestalten kommt nicht zuletzt in der Wahl seiner Titel zum Ausdruck; genannt seien hier nur „In a State of Flight“, „Held In“, „Charged“. Der Titel, der sich jedoch am meisten Olson annähert, ist *Enactments*. Wolpe hat diesen Titel folgendermassen erklärt: „Enactments doesn't mean anything else but acting out, being in an act of, being the act itself“.²⁵ In *Projective Verse* hat Olson die Lyrik genau in diesem Sinne beschrieben und unter anderem von „the act of the poem“ oder „the acting-on-you of the poem“ gesprochen.²⁶

25 Brief zitiert nach Clarkson, im Kommentar zur Tonaufzeichnung von *Enactments* (Nonesuch 78024, 1984).

26 Siehe auch das Kapitel über Olson, „Art as Enactment“, in: Harris, *The Arts at Black Mountain College*.

Und Wolpe selbst scheint sein Stück mit Olson in Verbindung gebracht zu haben, denn in einem Brief aus dem Jahre 1959 heisst es:

I missed most intensely your presence at a last concert of mine where my Oboe quartet (the one for Oboe Cello Percussion and Piano) and 3 movements of my 'Enactments' were played ... You would have understood it its vast torsos, its rumblings its simultaneous extensions of opposites, of approaches, of meddlings, of interfering opposites, you would have liked it (as there is nothing like it among the stuff I have written.) If you come to New York I will play the records for you!²⁷

In dieser Musik steckte Wolpe einen fast ebenso umfassenden Vorstellungshorizont ab wie Olson in seiner Poesie; die *Enactments* bringen eine Vision zum Ausdruck, die Wolpe selbst wie folgt beschrieben hat:

Grand Chant, Stones Sing, flowers, throats, the chlorophyll, the dead leaves, the traces, the history with chemical reactions, the pulse of cells, of what is in the making and in the changing phase.²⁸

Wie man sieht, ist auch Wolpes Sprache von den poetischen Idealen Olsons durchdrungen. In ihrer Energie, in ihrem Rhythmus und vor allem in ihrer rhetorischen Unmittelbarkeit geht sie weit über die konventionellen musikalischen Metaphern hinaus; sie webt, wie diejenige Olsons, ein dichtes Beziehungsnetz aus unterschiedlichen Vokabularen und metaphorischen Systemen.

Sprache, Musik und Exilerfahrung

In einer Rede, die Wolpe 1956 bei den einflussreichen Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik hielt, nannte er die Merkmale in poetischer Form, die er später formeller in seinen „organischen Modi“ beschrieben hat. Während er seine Rede hielt, veranschaulichte er die musikalischen Ereignisse, auf die

27 Brief von Wolpe an Olson, 22. Juli 1959 (Univ. of Conn., Storrs).

28 Harris, *The Arts at Black Mountain College*, S. 206.

er sich bezog, durch eine rhythmisierte Redeweise, die an Sprechgesang grenzte. Sein Sprechen selbst wurde zu einem Sprechakt, dessen Bewegtheit und Energiegeladenheit sehr genau die besonderen Qualitäten von Wolpes Musik zum Ausdruck brachte.

Für Wolpe, der ebenso sprach- wie musikbegabt war – dies gilt für seine Fremdsprachen gleichermassen wie für die deutsche Muttersprache – entsprangen Worte und Musik demselben kreativen Impuls.²⁹ Schreiben, Sprechen, Singen und Komponieren bilden bei ihm ein nahtloses Kontinuum. Und im erwähnten Darmstädter Vortrag griff Wolpe auf die Metapher vom Komponieren als einer Rede zurück:

Manchesmal wird man selber unter seine eigene Sprache greifen[:] man fängt an zu singen und fängt an sich durch seine eigenen Konsonanten und Vokale hindurchzubeißen, man hat das Gefühl, man faltet die Zungen aller Völker in seiner eigenen Zunge zusammen.³⁰

Diese Äusserung beschreibt nicht nur Wolpes ästhetische Auffassung (und ist für Olsons Gedichte genauso zutreffend), sie erlaubt uns gleichzeitig eine Annäherung an Wolpes Exilerfahrung. Für ihn gab es, wie wir gesehen haben, keine Grenzen zwischen musikalischen Ereignissen wie Tonhöhen, Intervalle, Linien oder Texturen und physischen Ereignissen wie Bewegung, Reden oder anderen „expressive sensations“. Für einen Komponisten mit dieser Auffassung sind auch die Wechselwirkungen zwischen „Musik“ und „Leben“ besonders stark; so kommt in der äussersten Vielfalt seiner Kompositionsstile auch die Idee von „den Zungen aller Völker“ zum Ausdruck. Die Emigration, obwohl schwierig und letztlich psychisch verletzend, verlangte von Wolpe eine Flexibilität und eine Offenheit, die bei Emigranten nicht immer zu finden ist. Im Gegensatz zu anderen deutschen Immigranten in den USA, die im neuen Land eine europäisch aufgefasste künstlerische Moderne etablieren wollten, nahm Wolpe aktiv an einer amerikanischen Avantgarde teil, von der er Anregungen empfing und zu der er selber Wesentliches beitrug.

29 Vgl. Austin Clarkson: „The composer's [Wolpe's] music and his theory of music have joint custody of his creativity. . . They must be taken together in order to formulate the composer's paradigm of musical meaning.“, zit. nach Clarkson, „The Fantasy Can Be Critically Examined': Composition and Theory in the Thought of Stefan Wolpe,“ in: *Music Theory and the Exploration of the Past*, hrsg. v. Christopher Hatch und David W. Bernstein, Chicago und London 1993, S. 505–06.

30 „On New (and Not-So-New) Music in America“, in: *Journal of Music Theory* 28/1 (1984), S. 32.

Zum Schluss sei ein Brief Wolpes an Olson zitiert, in dem Wolpe über seine erste Deutschlandreise nach dem Krieg berichtete. Er schilderte seine Eindrücke, sprach vom existentiellen Fremdsein, das er in der ehemaligen Heimat erfuhr, und erfand dabei in einem reichhaltigen, kreativen Englisch ein schönes Wort für die sprachliche Schizophrenie eines Emigranten: „languageing“.

Slowly I come back to my self, having stopped for a while traveling, galloping around, sight-, Picture-, friends-seeing sighing consuming wondering languageing French Italian Dutch Hebrew. And now between the germans! I feel katapulted from most intimate zones to strange shores! What to do here? . . . So much is destroyed here and there are wide stretches where I don't recognize anything. My friends are exiled, dead, shot, [gone]. Here (among those suspected strangers) history is felt concretely and inside the flesh.³¹

Wolpes Aufenthalt in Black Mountain und seine Freundschaft mit Charles Olson prägten auf entscheidende Weise seine Erfahrung des amerikanischen Exils. Sie verhalfen ihm zu etwas, was in der amerikanischen Gesellschaft der fünfziger Jahre fast nirgends sonst zu finden war: zu einem Ort, an dem künstlerische Experimente gefördert wurden. Abseits von den Bespitzelungen der McCarthy-Ära, denen jemand mit seinen politischen Anschauungen fraglos zum Opfer gefallen wäre, konnte sich Wolpe so ganz seiner Arbeit widmen, die ihn in seiner Entwicklung wesentlich voranbrachte. Doch Black Mountain war mehr als ein ländlicher Zufluchtsort; es war zugleich ein Anziehungspunkt für die wichtigsten Vertreter einer lebendigen amerikanischen Avantgarde, die durch die Vereinigung von Dichtung, Musik, bildender Kunst, Tanz und Massenmedien eine Perspektive auf die spätere Postmoderne öffneten.

(Übersetzung Felix Meyer)

31 Brief von Wolpe an Olson, 30. Okt. 1956 (Univ. of Conn., Storrs).

Kompositionen von Stefan Wolpe, 1944–57

Studies 1944–51:

- Music for Any Instruments (1944–48), 11 pieces
- Piano Studies (1946–49)
- Two Studies for Piano, Part II (1948)
- Set of Three Movements for Two Pianos and Six Hands (1949)
- Twelve Pieces for String Quartet (1950)
- Seven Pieces for Three Pianos (1951)

Werke angefangen, komponiert, oder revidiert

in Black Mountain College, 1952–56:

Enactments for Three Pianos (1953; cf. *Seven Pieces for Three Pianos*)

1. Chant
2. In a State of Flight
3. Held In
4. Inception
5. Fugal Motions

Quartet for Trumpet, Tenor Saxophone, Percussion and Piano (1950, rev. 1954)

Piece for Oboe, Cello, Percussion, and Piano (1954–55)

1. Early morning music
2. Calm
3. Intense and spirited
4. Taut; to oneself

Symphony (1955–56)

1. Not too slow
2. Charged
3. Alive

Quintet with Voice (1956–57)

1. Of festive grace
2. Here the sun violet (text by Hilda Morley)
3. Variations

Theatermusik und kleinere Stücke in Black Mountain College komponiert:

- Incidental music for *The Good Woman of Setzuan* (Brecht),
- Faust Foutu* (Robert Duncan), *Peer Gynt* (Ibsen),
- Women of Trachis* (trans. Ezra Pound)
- Three Piece for Mixed Chorus
- To Hilda, A Little Song of Confidence
- David's Lament over Jonathan (publ. in *Six Songs from the Hebrew*)

