

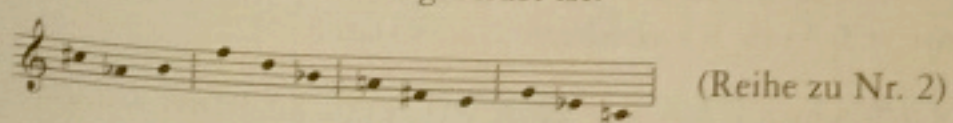
Anmerkungen zu den *Klavierstücken* op. 8

Von Matthew Rubenstein

Hanns Eislers zwiespältige Haltung zu seinem Lehrer Arnold Schönberg kann man gleichsam an der Struktur des Klavierzyklus op. 8 ablesen, bei dem frei-atonale und zwölftontechnisch gefasste Stücke abwechselnd aufeinander folgen. Wollte Eisler damit (sich selbst?) zeigen, wie unwesentlich der Unterschied ist? Oder wollte er beweisen, mit welcher Freiheit Schönbergs umstrittene Erfindung angewandt werden konnte? Betrachtet man den Charakter der einzelnen Kompositionen, wird doch eine gewisse Logik erkennbar: Die frei komponierten Sätze (Nr. 1, 3, 5 und 7) sind insgesamt ruhiger, lieblicher, „singbarer“, die dodekaphonen (Nr. 2, 4, 6 und 8) rascher, polyphonisch-etüdenhafter, konstruktivistischer. Es scheint, als habe Eisler den aus der Barockmusik überlieferten Wechsel von freiem und strengem Satz erneuern wollen – und für letzteren in der Zwölftontechnik das angemessene Mittel gesucht.

Mit geradezu Mozart'scher Transparenz und Anklängen an sein eigenes *Divertimento für Bläserquintett* op. 4 lädt Eisler mit dem ersten der acht Klavierstücke (Nr. 1, *Allegretto*) auch den in die moderne Musik Uneingeweihten zum Zuhören ein. Das atonale Thema, das einer Reihe leicht melancholischer „entwickelnder“ Variationen unterzogen wird, ist wie „zum Mitpfeifen“ geschrieben. Die Bauelemente und Entwicklungstechniken des Stückes sind denkbar einfach: die große und kleine Sekunde (T. 1); die große Terz, welche sich durch Wiederholung zu einem übermäßigen Dreiklang zusammensetzen lässt (T. 2–4); die Umkehrung bzw. der Richtungswechsel (in T. 1–2 das Sekundmotiv, in T. 2–4 der Dreiklang). Immer wieder greift der Komponist auf verfremdete tonale Artefakte zurück; suggestiv wirken vor allem die vielen mit dissonanten Gegenstimmen übermalten und funktionsharmonisch außer Kraft gesetzten Dreiklänge. Einmal erscheint sogar ein verminderter Septakkord (T. 47–48) als quasi „dominantischer“ Spannungseffekt vor der letzten Reprise des Eingangsthemas. Das Stück endet unvermittelt mit einer in beiden Händen symmetrisch angelegten „Rakete“, die auf ein lachendes Terzmotiv in höchster bzw. tiefster Lage zueilt – als gelte es, dezidiert Abschied zu nehmen von jenem Tiefsinn des Expressionismus Schönberg'scher Prägung.

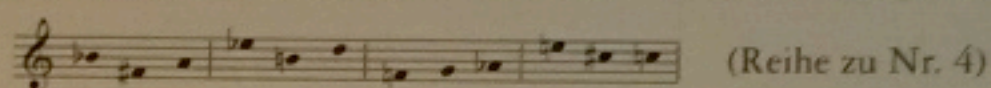
Die erste Zwölftonkomposition im Zyklus (Nr. 2, *Kräftig, energisch*) wird wie eine Art heitere Zirkusmusik mit einem „Tusch“ und einem ungeduldig hin und her springenden Quarttmotiv im Bass angekündigt (T. 2–6). Das Stück zeigt Eislers äußerst flexible, auf den ersten Blick kaum als „System“ zu erfassende Umsetzung des dodekaphonen Prinzips: Nur einmal tritt die Zwölftonreihe vollständig als melodische Abfolge auf (T. 50–52, als Umkehrung der Krebsform in der Oberstimme). Das fanfarenartige „Thema“ zu Beginn des Stückes spaltet die Reihe dagegen in zwei musikalische Janusgesichter: die erste Reihenhälfte erscheint zusammengeballt in einem gewaltigen Akkord, die zweite als hemiolisch hüpfendes Sechston-Motiv, kombiniert mit der eigenen Krebsform. Die wenigen Takte des Stückes mit einer singbaren Melodie (T. 12–18) resultieren aus einer durchaus freizügigen Anordnung von Umkehrung und Krebs der Reihe. Bemerkenswert im atonalen Kontext ist die starke Betonung des c-Moll-Dreiklangs in T. 59–60, der aus den letzten drei Tönen der Zwölftonreihe gebildet ist.



Im Stück Nr. 3 (*Gemütlich*), einem Thema mit vier Variationen und Coda, bleibt der Einsatz der Mittel prägnant, die Faktur durchsichtig. Das fast volkstümlich anmutende Thema (vielleicht ein Ländler oder

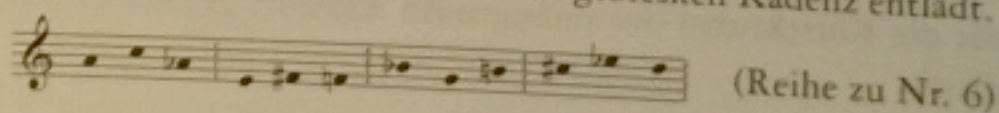
ein Menuett) besteht weitgehend aus Tonrepetitionen, Wechselnoten und großen Terzen. In ihrer rhythmischen Anlage setzen sich die einzelnen Variationen zwar deutlich voneinander ab, die Leichtigkeit des Ausdrucks wird aber an keiner Stelle in Frage gestellt. Erst in der Coda steigert sich das zurückkehrende Thema – halb aufgelöst in eine Collage seiner motivischen Bestandteile – zu einem kurzen rasanten Scherzando. Die Coda mündet überraschend in einen E-Dur-Akkord (T. 133), der aber sogleich zum übermäßigen Dreiklang mutiert, um jede tonale Schlusswirkung zu konterkarieren.

Nach dem eher verhaltenen Variationensatz bricht sich das folgende *Allegro con fuoco* (Nr. 4) Bahn: eine umtriebige Großstadt-Gavotte, belebt durch Marschrhythmen, Jazz-Anklänge und Andeutungen von Straßengeräuschen. Hierbei folgt Eisler der dodekaphonen Logik zunächst orthodoxer als in Nr. 2. Gegen Ende des Stückes scheint sich der Komponist allerdings einen ironischen Kommentar zu gönnen: Er verlässt unvermittelt die Zwölftonsystematik zugunsten einer frei aus elf Tönen geformten chromatischen Linie, die man als Anspielung auf den *Dies Irae*-Hymnus deuten könnte (T. 88–95). Ob die Normativität des (eigenen) Zwölftonsystems Gegenstand des Witzes ist oder eher die Angst des bürgerlichen Zuhörers vor allem Atonalen aufs Korn genommen werden soll, bleibt dahingestellt. Danach erhebt sich der Zwölfton-Mephistopheles ein letztes Mal, um in der chromatischen Tiefe (*perdendosi*) ohne Weiteres zu verpuffen.



Mit geflüstertem *parlando*, reichhaltigen Dur-Moll-Reminiszenzen und seufzerartigen melodischen Floskeln mutet das Stück Nr. 5 (*Poco Allegretto gracioso*) wie das Echo eines leicht anrühigen Chansons aus einem Berliner Kabarett an. Mit gleichsam Brecht'scher Ironie schwebt der bitter-süße Satz zwischen Hommage und Parodie, zwischen melodischer Empfindsamkeit und harmonischer Verwesung. Zumal im Kontext seiner zwölftönig komponierten Nachbarsätze erinnert das heiter-melancholische Stück, wie Alexander Kluge einmal treffend formulierte, an eine „geplünderte Villa“.

Im dritten Zwölftonstück (Nr. 6, *Hastig, aufgeregt*) spielt Eisler gekonnt mit dem Gegensatz zwischen horizontaler und vertikaler Ausfaltung der Zwölftonreihe. Die zweistimmige Hauptidee (halb Scherzo, halb Invention) im 5/4-Takt fußt auf einem symmetrischen Bogen in der Bassstimme, gebildet aus der Reihe und ihrer Krebsform (T. 1–4). Kaum in Gang gesetzt, gerät der Achtelfluss durch Ton- bzw. Motivwiederholungen bereits ins Stocken. Es folgen mehrere Marschvarianten, die durch kurze Reminiszenzen an das musikalische Material des Anfangs miteinander verbunden sind. Die Dichte der kleinmotivischen Beziehungen ergibt sich aus den Eigenschaften der Zwölftonreihe: Sie kann auf zwei dreitönige Grundgestalten reduziert werden, die aus nur vier Intervallen (den chromatischen Bestandteilen der großen Terz) zusammengesetzt sind. Am Schluss gerät das Anfangsmaterial in eine *stretto*-Sackgasse aus den Reihentönen 4-3-2-1 (T. 42–44), ehe sich die vollständige Reihe, asymmetrisch verteilt, in einer grotesken Kadenz entlädt.



Mit dem im ersten Abschnitt nur leicht hingetupften Stück Nr. 7 (*Andante – Presto*) verweist Eisler in die Welt des expressionistischen Rätselspiels zurück. Aus den vertrauten Grundelementen – Sekund- bzw. Septimotiven, Terzen, Tonrepetitionen – entsteht eine Reihe flüchtiger musikalischer Hieroglyphen: der *portamento* anmutende

Septimsprung mit kontrapunktischem Trommelmotiv in T. 1; die silbrigen Celesta-Arpeggien in T. 4; die maschinellen *sotto-voce*-Tremoli im *presto*-Abschnitt ab T. 19. Die schüchterne Stimme, die sich in T. 9–12 (und nochmals ab T. 41) zum Singen erhebt, wird alsbald von den rhythmischen, eher fragmentarischen denn thematischen Impulsen des Stückes verdrängt. Aus gewohnt einfachen Versatzstücken schmiedet Eisler einen kurzen Maskentanz ohne Tänzer.

Das Finalstück Nr. 8 (*Allegro*) in der Art einer heiteren Toccata ist eine *tour de force* der neuen Technik, von der Eisler in seinem berühmten Brief an Schönberg vom März 1926 behauptete, er habe von ihr „nichts (bis auf Äußerlichkeiten)“ verstanden. Obwohl die Formelemente organisch in- und übereinander gelagert sind, lassen sich drei kontrastierende Hauptideen erkennen: „A“ (T. 1–21) ist eine zweistimmige, gleichsam Salto springende „Gigue“; „B“ (T. 22–42) ein Marsch mit Foxtrott-Neigungen; „C“ (T. 43–50) präsentiert sich als ein gelehrsamer Kontrapunkt, der erst zweistimmig und dann – nach dem veränderten Wiederauftauchen von „A“ (T. 69) – dreistimmig auftritt (T. 70–90). Am Ende werden Elemente aller drei Teile zu einer koboldhaften Coda kombiniert (T. 91–106). Mit einer barocken Gigue teilt Eislers Schlusssatz nicht nur die rhythmische Heiterkeit, sondern auch das kontrapunktische Spiel mit Symmetrien, mit kleinschrittigen auf- und absteigenden Linien, die sich bereits in der gewählten Zwölftonreihe finden.

Das Stück endet mit einer rasanten zweistimmigen Tirade, bei der zwei komplette Reihenformen (Grundform und Krebsumkehrung) aufeinander gestapelt sind. Es folgt ein letzter, in den Abgrund stampfender Einsatz des „Themas“ in seiner Umkehrung, glasklar aufgeteilt in drei signalartige Vierton-Motive.



Nirgends brachte Hanns Eisler sein widersprüchliches Verhältnis zum eigenen Lehrer so auf den Punkt wie in dem provokativ betitelten Aufsatz *Arnold Schönberg, der musikalische Reaktionär* (1924). In dieser als Kritik getarnten Huldigung des Meisters zu dessen 50. Geburtstag deutete er die Zwölftonmethode nicht als Angriff, sondern als Rückgriff auf die klassische Tradition. Doppelbödig attestierte er, Schönberg sei „der wahre Konservative: Er schuf sich sogar eine Revolution, um Reaktionär sein zu können.“ Da Eisler später in den besten Werken seines Exils erneut an die von Schönberg vermittelten Traditionen anknüpfte, erscheinen die *Klavierstücke* op. 8 heute in einem besonderen Licht. Auf seinem Weg von den „musikalischen Privataufführungen“ des Wiener Schönbergkreises zu den politischen Kampfplätzen der Berliner Metropole bleiben sie ambivalent: eine Affirmation (der Moderne), die zugleich negiert; eine Absage (an die eigene Vergangenheit), die sich nicht dazu durchringen kann, wirklich Abschied zu nehmen.