

THOMAS AHREND (Berlin)

## „Mir ist beinah, ich wäre wer...“

### Zu Hanns Eislers *Palmström* op. 5

Hanns Eislers kompositorische Herkunft ist Arnold Schönbergs Wiener Schule. Dies zeigt sich vor allem und zuerst in den Kompositionen, die Eisler nach der Unterrichtszeit bei Schönberg vor seiner Umsiedlung von Wien nach Berlin 1926 komponierte oder (in bestimmten Fassungen) zu komponieren begann. Unter diesen Kompositionen nimmt *Palmström* op. 5 eine besondere Stellung ein, da hier schon rein äußerlich deutlich auf Schönberg Bezug genommen wird: Die Instrumentalbesetzung und der Sprechgesang verweisen auf dessen *Pierrot lunaire* op. 21. Die Interpretation dieser offensichtlichen Anknüpfung an Schönberg ist jedoch ambivalent. Ein relativ früh einsetzender Rezeptionsstrang hat gerade den *Palmström*-Zyklus als Zeichen einer beginnenden Distanzierung von Schönberg interpretiert. Diese Auffassung findet sich – soweit ich sehe – zuerst im Februar 1928 in einem Artikel von Hermann Rudolf Gail im *Mainzer Anzeiger*:

„In [Palmström] schwenkt Eisler bewußt von der bis dahin betretenen Bahn seines großen Lehrmeisters A r n o l d S c h ö n b e r g ab, ja es klingt wie leise Ironie, wenn Palmström schalkhaft dieses Verhältnis zwischen Schüler und Lehrer besingt: ‚Es lenzet auch auf unserm Span; – o selige Epoche! – Ein Hälmlein will zum Lichte nahn – aus einem Astwurm-loche! – Es schaukelt bald im Winde hin – und schaukelt bald drin her. – Mir ist beinah, ich wäre [w]er – der ich doch nicht mehr bin!‘ – Dazu kommt noch, daß ganz abgesehen vom gleichen Instrumentalbild, auch ausgiebige Zitate aus Schönbergs ‚Pierrot Lunaire‘ entnommen sind. Eisler parodiert die Schönbergsche Technik derartig konsequent, daß in diesem ‚Palmström‘ zuletzt wenig Eigenschöpferisches [...] übrig bleibt.“<sup>1</sup>

Hans Heinz Stuckenschmidt setzt diese Perspektive an prominenterer Stelle – in einem Aufsatz für die *Musikblätter des Anbruch* – einige Monate später fort und ergänzt die Einschätzung Gails durch die Problematisierung der Zwölftontechnik:

„Eisler erkennt die zwingende Logik [des Zwölftönesystems, diese strengste aller modernen Kunst-Doktrinen,] sofort, gleichzeitig aber widersetzt seine konkrete Art, musikalisch zu denken, sich ihrer Doktrin. So entstehen die Palmström-Lieder (nach Christian Morgenstern), op. 5, für Gesang, Flöte, Klarinette, Geige und Violoncello. Mit diesem Werkchen überwindet Eislers Natur bewußt den Einfluß Schönbergs, dessen Stil in Besetzung und Technik auf geniale Wei-

---

<sup>1</sup> Herm.[ann] Rud.[olf] Gail, *Hanns Eisler. Skizzen zur Gegenwartsmusik (IV)*, in: *Mainzer Anzeiger*, 13. Februar [1928].

se parodiert wird. Auch im Text wird der Eingeweichte manche Anspielung finden. Diese Form des Abreagierens war für Eisler höchst zuträglich. Tatsächlich hat er nach diesem Werk seine ureigenste Gestalt erst gefunden. Bis dahin war er Geselle. Nun wird er selbst Meister.<sup>42</sup>

Diese Einschätzung Stuckenschmidts provozierte nicht nur Schönberg zu seinen Notizen über Eisler im Juli 1928,<sup>3</sup> sondern bestimmte in der Folge – in verschieden differenzierter Form und mit einigen wenigen Ausnahmen – auch die Forschungsliteratur über *Palmström*, wobei in der Regel die in den Kontext einer vermeintlichen Schönberg-Kritik gestellte Interpretation der Morgenstern-Texte – wie bereits bei Gail und Stuckenschmidt angedeutet – besonderes Gewicht erhält.<sup>4</sup>

Ich möchte im folgenden neben der Entstehungs- und Editions-geschichte der Komposition einige Argumente dafür vorstellen, warum sich die Interpretation von *Palmström* als einer beginnenden Abkehr von Schönberg aus der Perspektive einer immanenten Analyse der Komposition nicht halten läßt. Ohne Frage setzt sich Eisler in *Palmström* mit der Musik Schönbergs auseinander, aber ob in erster Linie in einem kritischen, distanzierenden Sinn, ist zu bezweifeln. Vor allem sind es zwei für diese Komposition wesentliche Aspekte, die im Hinblick auf Eislers kompositorische Herkunft aus der Schönberg-Schule eine affirmative Funktion erfüllen: die Zwölftontechnik und der Parodie-Charakter. Das Verfahren der Komposition mit zwölf Tönen wird nicht hinterfragt oder kritisiert, sondern experimentell ausgelotet. Und nicht der *Pierrot lunaire* oder der Stil Schönbergs insgesamt werden parodiert, sondern technische Mittel und groteske Ausdruckscharaktere aus dem *Pierrot lunaire* werden benutzt, um sowohl den grotesken und parodierenden Elementen der Gedichte Morgensterns auf einer musikalischen Ebene zu entsprechen als auch gängige Muster des Verhältnisses zwischen vertontem Text und Musik zu parodieren.

---

<sup>2</sup> Hans Heinz Stuckenschmidt, *Hanns Eisler*, in: *Musikblätter des Anbruch* 10 (1928), S. 163–167, hier S. 164f.

<sup>3</sup> Notizen vom 8. und 13. Juli 1928, zitiert in Albrecht Dümling, *Eisler und Schönberg*, in: *Hanns Eisler* (Argument-Sonderband 5), Berlin 1975, S. 57–85, hier S. 70: „Hanns Eisler, der heute ‚Mahler haßt‘, den *Pierrot* parodiert, an der 12-Tonkomposition neben der Bürgerlichkeit etwas Neuere, noch schwer beurteilbares unmöglich findet: ‚Jene Einstellung (!), die zwischen dem Horizontalen und dem Vertikalen keinen Wesensunterschied erblickt‘... so stellt sich meine Theorie in den Köpfen der kleinen Morizels dar...“ Schönberg bezieht sich hier wohlgerne auf das Bild Eislers, das Stuckenschmidt in seinem Aufsatz gibt.

<sup>4</sup> Siehe z. B. Albrecht Dümling, *Eisler und Schönberg* (Anm. 3), S. 64f.; Albrecht Betz, *Hanns Eisler. Musik einer Zeit, die sich eben bildet*, München 1976, S. 33–36; Jürgen Schebera, *Hanns Eisler. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*, Mainz 1998, S. 30f.

Eine Ausnahme stellt dar: Reinhard Kapp, *Zu Eislers ersten Studien über Zwölftonreihen: Palmström op. 5*, in: Harald Goertz (Hrsg.), *Beiträge 2000. Hanns Eisler-Symposium zum 100. Geburtstag von Hanns Eisler*, Kassel 2000, S. 56–65.

## 1. Entstehung

*Palmström*-Gedichte Christian Morgensterns vertonte Eisler bereits vor seinem Unterricht bei Schönberg: 1917 entsteht der Klavierlied-Zyklus von sechs *Galgenliedern* und im Frühjahr 1918 die Grotteske für Klavier, obligate Violine und hohe Stimme *Die Mausfalle*.<sup>5</sup>

In einer vermutlich aus dem Jahre 1921 stammenden Notiz aus dem sogenannten „Wiener Tagebuch“ Eislers taucht dann ein Plan für weitere Morgenstern-Vertonungen auf, der bereits zwei der im späteren Zyklus enthaltenen Texte erwähnt: „Palmström wünscht sich manchmal aufzulösen“, also „Venus Palmström“, und als drittes Stück „P.[almström] nimmt Papier aus seinem Schube“, also das in der gedruckten Fassung von *Palmström* an zweiter Stelle stehende „Notturmo“. (Ein weiteres, an zweiter Stelle gedachtes Stück, „2 Trichter wandeln durch die Nacht“, wurde von Eisler bereits 1917 in den erwähnten *Galgenliedern* vertont, fehlt aber in *Palmström*.) Als Gattungsbezeichnung für das Projekt schreibt Eisler: „Grottesken, für eine Singstimme und Kammerorchester (In Variationenform)“, und als Instrumentalbesetzung sieht er – soweit zu entziffern – Flöte, Klarinette, Streichquintett und Harmonium vor.<sup>6</sup> Die genannten Instrumente verweisen auf den von Schönberg ins Leben gerufenen Verein für musikalische Privataufführungen, in dessen Konzerten die Kombination solistischer Bläser mit Streichquartett oder -quintett sowie Klavier und Harmonium die Grundlage der meisten aufgeführten Bearbeitungen bildete. (Bekanntlich hat Eisler für den Verein zwei Sätze der VII. Symphonie Anton Bruckners in einer vergleichbaren Besetzung bearbeitet.)<sup>7</sup>

Vermutlich verdankt sich die endgültige Besetzung des *Palmström*-Zyklus einer Anregung Schönbergs, der aus konzertpraktischen Gründen für seinen eigenen, nicht abendfüllenden *Pierrot lunaire* eine Komposition mit vergleichbarem Instrumentarium wünschte. (Eislers Schüler David Blake erinnert sich, daß ihm Eisler von diesem Zusammenhang 1961 berichtet habe.<sup>8</sup> Eisler selbst erwähnt in einem Aufsatz

<sup>5</sup> Siehe Manfred Grabs, *Hanns Eisler. Kompositionen – Schriften – Literatur*, Leipzig 1984, S. 64 und 86.

<sup>6</sup> Hanns Eisler, „[Wiener Tagebuch]“ (1921–1922), in: ders., *Musik und Politik. Schriften (Addenda)*, Textkritische Ausgabe von Günter Mayer, Leipzig 1983 (= *Gesammelte Werke* III/3), S. 10–24, hier S. 12. Die originale, teilweise schwer zu entziffernde Quelle befindet sich im Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanns-Eisler-Archiv 1994, der betreffende Eintrag steht dort auf fol. 5r.

<sup>7</sup> Siehe Manfred Grabs, *Hanns Eisler. Kompositionen – Schriften – Literatur* (Anm. 5), S. 154. Darüber hinaus hat Eisler das Orchesterlied *Natur* op. 8,1 von Arnold Schönberg für Gesang, Flöte, Oboe, Klarinette, Harmonium, Klavier und Streichquintett (Arnold Schönberg Center, Wien) und vermutlich zusammen mit Rudolf Kolisch das Violinkonzert A-Dur op. 101 von Max Reger für Flöte, Klarinette, Horn, Harmonium, Klavier und Streichquintett (Kolisch Papers Houghton Library, Harvard University) bearbeitet.

<sup>8</sup> David Blake, *The Early Music*, in: *Hanns Eisler. A Miscellany*, hrsg. von David Blake, Luxembourg 1995 (= *Contemporary Music Studies* 9), S. 11–62, hier S. 28. Erwin Ratz, *Hanns Eisler*, in: *Musikblätter des Anbruch* 6 (1924), S. 381–384, hier S. 384, berichtet, daß das *Divertimento für Bläserquintett* op. 4 (Ratz rechnet es als „op. 3“ und zählt drei Sätze) den gleichen Zweck mit Blick auf Schönbergs *Bläserquintett* op. 26 erfüllen sollte.

von 1936 die Anregung Schönbergs ebenfalls, allerdings nicht mit Blick auf die Besetzung, sondern auf die Zwölftontechnik.<sup>9)</sup>

Die Besetzung von *Palmström* verdankt sich denn auch offenkundig der des *Pierrot lunaire*, ist jedoch nicht identisch mit dieser. Auffälligster Berührungspunkt zwischen den Kompositionen ist die Sprechstimme. Ihre Ausführung wird in *Palmström* allerdings nicht genauer erklärt, die Beschreibung in Schönbergs Vorwort zu *Pierrot lunaire* wird wohl als bekannt vorausgesetzt. Lediglich im letzten Stück, *Couplet von der Tapetenblume*, ist die ansonsten mit gekreuzten Stielen notierte Sprechstimme zu einer Notation mit Balken verändert worden und mit der Erläuterung versehen: „Als Couplet, wie im Kabaret vorzutragen; halb singend.“ Möglicherweise ist damit eine eher zum Gesang tendierende Ausführung gemeint. (Dies wird durch die Beobachtung gestützt, daß nur in diesem Stück die notierten Tönhöhen der Sprechstimme von der zugrundeliegenden Zwölftonreihe determiniert sind.) Ansonsten verzichtet Eisler auf weitere im *Pierrot lunaire* anzutreffende Differenzierungen der Sprechstimme, wie z. B. Flüstern, Zischen oder auch herkömmliches Singen für einzelne Worte oder Wortgruppen.

Bei den Instrumenten verzichtet Eisler auf das Klavier, das im *Pierrot lunaire* eine große Rolle spielt. Von den 21 Stücken in Schönbergs Zyklus kommen lediglich vier gänzlich ohne Klavier aus (Nr. 4, 7, 10, 12), von denen wiederum nur eines die identische Besetzung der Stücke aus *Palmström* bringt (Nr. 10, *Raub*: mit Ausnahme des zu Nr. 11, *Rote Messe*, überleitenden Taktes 20, der vom Klavier gespielt wird); eine weitere eine vergleichbare (Nr. 4, *Eine blasse Wäscherin*; *L'art pour l'art* aus *Palmström* verwendet statt der Flöte eine Piccolo-Flöte). Insgesamt wird die Besetzung und damit die Klangfarbe in *Palmström* weniger abgewechselt als im *Pierrot lunaire*, wo sich auch in den Stücken mit Klavier die unterschiedlichsten Kombinationen ergeben. Tatsächlich erinnert Eislers Zyklus im Charakter seines Instrumentalklangs weniger an Schönbergs *Pierrot lunaire* als an Anton Weberns *Sechs Lieder* op. 14 nach Gustav Trakl, in denen statt der Flöte eine zweite Klarinette verwendet wird.<sup>10)</sup>

Die erste Erwähnung von *Palmström* als vollendetes Stück – allerdings noch ohne eigene Opuszahl – stammt von Erwin Ratz, in einem im Oktober 1924 in den *Musikblättern des Anbruch* erschienenen Aufsatz über Eisler.<sup>11)</sup> Als Untertitel der Kom-

<sup>9)</sup> Hanns Eisler, *Präludium und Fuge über B–A–C–H (mit 12 Tönen)*. *Vorbemerkung* (1936), in: ders., *Musik und Politik. Schriften 1924–1948*, Textkritische Ausgabe von Günter Mayer, Leipzig 1973 (= *Gesammelte Werke* III/1), S. 379–382, hier S. 380 (Fußnote): „Schließlich möchte ich noch darauf hinweisen, daß ich meine ersten Studien über ‚Zwölfton-Reihen‘ auf Anregungen Schönbergs im Jahre 1925 geschrieben habe. Siehe *Palmström*-Studien über Zwölfton-Reihen, opus 5; Universal-Edition, Wien.“

<sup>10)</sup> Zur Beziehung von *Palmström* zu Weberns kammermusikalisch begleiteten Liedergruppen op. 13–15 siehe auch Rudolf Stephan, *Kleine Beiträge zur Eisler-Kritik*, in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Musik zwischen Engagement und Kunst*, Graz 1972 (= *Studien zur Wertungsforschung* 3), S. 53–68, insbesondere S. 60; Károly Csipák, *Probleme der Volkstümlichkeit bei Hanns Eisler*, München 1975, S. 25.

<sup>11)</sup> Erwin Ratz, *Hanns Eisler* (Anm. 8), S. 384. Ratz' Aufsatz – die erste überhaupt veröffentlichte Literatur über Eisler – stellt *Palmström* als eine Auseinandersetzung mit Schönberg ohne eine parodistische Absicht dar (ebd.): „Eine Auseinandersetzung mit dem Stil des ‚Pierrot lunaire‘ sind die ‚Palmström‘-Melodramen. Es ist klar, daß gerade dieses Werk Schönbergs [...] durch die unerhörte Neuheit der Ausdrucksmittel, den faszinierenden Klang, die merkwürdige Verschmelzung von Groteskem und Lyri-

position nennt Ratz „Studien über Zwölftonreihen in Form von Melodramen“,<sup>12</sup> über Anzahl oder Reihenfolge der enthaltenen Stücke schreibt er allerdings nichts. Da sich neben dem Autograph keinerlei Skizzen, Entwürfe oder sonstige Niederschriften Eislers erhalten haben, läßt sich nicht feststellen, ob die Komposition zum Zeitpunkt der Abfassung des Artikels tatsächlich bereits mit der später veröffentlichten Fassung in allen Aspekten übereinstimmte oder ob es sich um eine frühere Fassung handelt.

In einem vom 15. Juni 1925 datierten Vertrag tritt Eisler sein Urheberrecht für *Palmström* an die Universal-Edition ab.<sup>13</sup> Das als Druckvorlage verwendete Autograph und der im April 1926 erscheinende Druck tragen den Untertitel „Studien über Zwölfton-Reihen“, der Innentitel des Drucks enthält darüber hinaus eine Widmung an Karl Rankl. Aufführungen in den Jahren nach der Veröffentlichung, gar zusammen mit Schönbergs *Pierrot lunaire*, lassen sich nicht nachweisen.

Im 1962 erschienenen Band VI der *Lieder und Kantaten* veröffentlicht Eisler *Palmström* zum zweiten Mal. Der Untertitel wird hier geändert zu „Parodien“ und die Widmung an Karl Rankl fällt weg. Darüber hinaus verändert Eisler im ersten Stück, *Venus Palmström*, die enharmonische Schreibweise des 2. Tons der Violine von *dis* zu *es* und versieht den 1. Ton *a* mit einer Fußnote, die auf die Übereinstimmung der Tonbuchstaben mit den Initialen von „A(rnold) S(chönberg)“ hinweist. (Die enharmonisch veränderte Notation tritt allerdings nur in diesem Takt auf – bei den die Grundgestalt der Reihe bzw. das Grundmotiv des den Tritonus enthaltenden Reihensegments ebenfalls artikulierenden Stellen bleibt die Notation des jeweils 2. Tons als *dis* erhalten.) Der explizite Bezug auf die Initialen Arnold Schönbergs in T. 1 in dieser Edition verdankt sich vermutlich auch der Erinnerung an die Widmung der *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* an Arnold Schönberg zu dessen 70. Geburtstag 1944: Dieser Komposition liegt die gleiche Zwölftonreihe zugrunde, und der 2. Reihenton wird dort (in dieser Transpositionsform) in der Regel immer als *es* notiert.

---

schem einen jungen Künstler, der noch dazu von Haus aus auch eine gewisse Neigung zum Grotesken besitzt, dazu reizen mußte. Und nur einer, der eine sehr starke eigene Persönlichkeit besitzt, konnte es wagen, ohne daß einfach eine Kopie daraus wurde, und es gehört schon viel Mut und Selbstvertrauen dazu, sich gerade mit diesem Meisterwerk zu messen. Das Wagnis ist jedoch geglückt. Der ‚Palmström‘ besitzt eine durchaus selbständige Physiognomie und nur an wenigen Stellen ist der Einfluß des ‚Pierrot lunaire‘ fühlbar. [...] Auch in kompositionstechnischer Beziehung unterscheidet sich dieses Werk wesentlich vom ‚Pierrot‘, indem die Stücke, der Form nach zwei- und dreiteilige Lieder, nach den Gesetzen der Zwölftonkomposition gearbeitet sind, die in sehr geistreicher Weise angewandt und mit anderen älteren Formprinzipien verbunden wird.“

<sup>12</sup> Ebenda.

<sup>13</sup> Stadt- und Landesbibliothek Wien, Verlagsarchiv Universal-Edition. (Eine Photokopie befindet sich im Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanns-Eisler-Archiv 3039.)

## 2. „Studien über Zwölfton-Reihen“

Von einer abgeschlossenen „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ oder gar einer als Doktrin formulierten Theorie der Zwölftontechnik kann bei Schönberg um 1924 kaum die Rede sein. In den bis dahin reihentechnisch komponierten Werken findet die Technik eine je unterschiedliche Anwendung: Die *Klavierstücke* op. 23 erschienen im November 1923, die *Serenade* op. 24 wurde 1924 publiziert. Die *Suite für Klavier* op. 25 und das *Bläserquintett* op. 26 wurden dagegen erst 1925 veröffentlicht. Das spätere Erscheinungsdatum der beiden letztgenannten Werke ist von besonderem Belang, da in ihnen die Zwölftontechnik Schönbergs zum ersten Mal in wesentlichen Punkten mit dem übereinstimmt, was heute in der Regel darunter verstanden wird. In den *Klavierstücken* und der *Serenade* dagegen sind zwar bereits einige Grundprinzipien erkennbar, im Vergleich zu den beiden später komponierten Werken bleiben die Möglichkeiten der Verfahrensweise, wie sie für Schönberg danach mehr oder minder verbindlich – jedoch nie zur Doktrin – wurden, noch sehr rudimentär.

Ein direkter und detaillierter Austausch zwischen Schönberg und Eisler über Zwölftontechnik ist nicht belegt und hat möglicherweise nie stattgefunden. Die Aneignung der Verfahrensweise fand wahrscheinlich durch eigene Analysen sowie durch die Vermittlung dritter Personen statt (möglicherweise: Erwin Ratz oder Eduard Steuermann). Die beiden einzigen Zwölftonkompositionen Schönbergs, die Eisler 1924 – also zu einem Zeitpunkt, zu dem laut Ratz' Angaben zumindest Teile von *Palmström* bereits fertiggestellt gewesen sind – mit Sicherheit gekannt hat, sind der Walzer aus den *Klavierstücken* und das *Petrarca-Sonett* aus der *Serenade*. In beiden Stücken werden – wie in *Palmström* – keine Transpositionen der Reihe verwendet, und beide Stücke sind Teile aus Zyklen, in denen auch Kompositionen ohne Verwendung von Zwölftonreihen vorkommen.

Bei der Analyse von *Palmström* ist also grundsätzlich zu berücksichtigen, daß die neue Technik nicht „unakademischer“<sup>14</sup> oder „distanzierter“<sup>15</sup> als bei Schönberg verwendet wird. Vielmehr versucht Eisler, sich eine nicht vollständig explizierte Verfahrensweise auf experimentierende Weise anzueignen. Die Beschreibung der neuen Technik in Erwin Steins Aufsatz *Neue Formprinzipien* aus dem Jahr 1924 gibt einen Eindruck davon, wie offen das Verständnis der Technik und deren Terminologie zu diesem Zeitpunkt noch ist.<sup>16</sup> Unter „Zwölftonreihe“ wird von Stein zunächst schlicht die chromatische Skala verstanden. Für eine bestimmte Permutation dieser chromatischen Skala, also eine Zwölftonreihe im heutigen Sprachgebrauch, gibt es keine eigene Bezeichnung. „Grundgestalten“, an denen die bekannten „Um-

<sup>14</sup> Albrecht Betz, *Hanns Eisler. Musik einer Zeit, die sich eben bildet* (Anm. 4), S. 35.

<sup>15</sup> Siehe Albrecht Dümling, *Eisler und Schönberg* (Anm. 3), S. 65: „Der Untertitel ‚Studien über Zwölftonreihen‘ des Zyklus ebenso wie die Tatsache, daß die Singstimme [...] nicht in die Reihenkomposition integriert ist, sie eher kommentiert, weist auf ein distanzierendes Verhältnis zur Reihentechnik, die Eisler hier erstmals anwendet, hin.“

<sup>16</sup> Erwin Stein, *Neue Formprinzipien*, in: *Musikblätter des Anbruch* 6 (1924), S. 286–303.

bildungen“ (Umkehrung, Krebs und Umkehrung des Krebses) und Transpositionen vorgenommen werden können, sind Tonreihen unterschiedlicher Länge, die sich zum chromatischen Total ergänzen können, aber nicht müssen.<sup>17</sup> Dabei unterscheidet Stein zwischen einem strengen und einem freien Stil der Komposition mit „Grundgestalten“:

„Die Durchführung der Grundgestalten kann in einem strengen oder freieren Stil stattfinden. Im strengen kommen alle Töne nur als Bestandteile von jenen vor; wenn einzelne Töne ‚motivfremd‘ sind, erhalten sie auch sozusagen motivische Bedeutung (z. B. im Variationensatz der Serenade: h und a). Zum ‚freien‘ Stil gehört die Mehrzahl der Serenadensätze. Die bekanntesten Umbildungen der Grundmotive gibt es auch hier, daneben aber freiere Variationen und Stimmen. Bei jenen Sätzen, die im strengen Stil geschrieben sind, finden wir nun folgende Fälle:

- I. Das Stück hat eine oder mehrere Grundgestalten.
- II. Die Grundgestalt enthält genau alle zwölf Töne oder weniger oder mehr.
- III. Die Grundgestalt bleibt immer auf denselben Tönen (Walzer, Variationensatz, Sonett) oder wird auch transponiert
  - a) auf eine bestimmte Stufe (Suite),
  - b) auf beliebige Stufen (3. Klavierstück).“<sup>18</sup>

Steins (unscharfe) Terminologie bezeichnet sowohl einzelne sich zur „Zwölftonreihe“ zusammensetzende Segmente einer Reihe als „Grundgestalten“ im Plural (dann auch: „Grundmotive“) als auch die Transposition der „Grundgestalt“ der gesamten Zwölftonreihe im Singular „auf eine bestimmte Stufe“.

Eislers Verwendung von Zwölftonreihen in *Palmström* ist ähnlich offen wie Steins Beschreibung der Komposition mit „Grundgestalten“. Zum einen lassen sie sich als Varianten der Anordnung motivischer Konfigurationen begreifen – im Sinne der Interpretation von Steins „Grundgestalten“ als „Grundmotive“ –, die sich zur Zwölftönigkeit ergänzen. Zum anderen stellen sie selbst (zwölftönige) „Grundgestalten“ dar, von denen, laut Stein, selbst in einem „strengen Stil“ auch in einem Stück mehrere verwendet werden können.

(Im Folgenden verzichte ich, trotz des Zusammenhangs zwischen Steins Terminologie und Eislers Reihentechnik in *Palmström*, auf die Verwendung des unscharfen Begriffs „Grundgestalten“ und bezeichne die betreffenden Konfigurationen statt dessen immer als „Grundmotive“.)

In *Palmström* finden sich im ersten und zweiten sowie im vierten und fünften Stück je verschiedene Zwölftonreihen (Reihe I, II, IV und V). Die Reihen liegen dem

<sup>17</sup> Die „Grundgestalt“ im Sinne Erwin Steins kann freilich nicht gleichgesetzt werden mit anderen Verwendungsweisen des gleichen Terminus bei Schönberg selbst und anderen. Siehe hierzu Rudolf Stephan, *Zum Terminus „Grundgestalt“*, in: ders., *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*, hrsg. von Rainer Damm und Andreas Traub, Mainz 1985, S. 138–145.

<sup>18</sup> Erwin Stein, *Neue Formprinzipien* (Anm. 16), S. 302.

Tonsatz der Instrumentalstimmen zugrunde, lediglich im letzten Stück auch den Tonhöhen der Sprechstimme. Im dritten Stück läßt sich auch für den Tonsatz der Instrumentalstimmen keine Zwölftonreihe finden.

**Notenbeispiel 1:** Strukturverwandtschaften der Zwölftonreihen in *Palmström*.

Die verschiedenen Zwölftonreihen in *Palmström* weisen untereinander große strukturelle Ähnlichkeiten auf (siehe Notenbeispiel 1). Die Einzeichnungen haben folgende Bedeutung: vertikale Striche verbinden identische Tonhöhenklassen [*pitch classes*], die in den verschiedenen Reihen an gleicher Position stehen; Kästchen um Tongruppen zeigen, daß diese in beiden Reihen hinsichtlich ihrer Tonhöhenklassen unverändert vorkommen; Klammern über den Systemen markieren Tongruppen, die in ihrer Abfolge verändert – also permutiert – in beiden Reihen vorkommen, deren Elemente dabei aber nicht transponiert werden; gestrichelte Klammern unter den Systemen markieren Tongruppen, die in veränderten, aber aufeinander beziehbaren Formen in beiden Reihen vorkommen, also als Transpositionen oder Permutationen oder Verbindungen davon [Krebs, Umkehrung]. Zur Bezeichnung der Tongruppen verwende ich die von Allen Forte eingeführte Klassifikation der *pitch class sets* [Tonklassenmengen, abgekürzt: pcs], die Permutationen, Transpositionen



und Umkehrungen von Tongruppen mit vergleichbarer Intervallstruktur auf eine Grundform zurückführen.<sup>19)</sup>

Reihe II übernimmt auf verschiedenen Ebenen Hexachord-Strukturen von Reihe I (siehe Notenbeispiel 1a). So bilden der 4.–9. Ton von Reihe II eine auf pcs 6–21 zurückführbare Konfiguration, die sich in ähnlicher, lediglich die Position der ersten drei Töne innerhalb der Sechstongruppe verändernde Form als 5.–10. Ton von Reihe I findet. (Die in diesem Hexachord enthaltene Tonfolge *d–c* bleibt hinsichtlich ihrer Position in der Zwölftonreihe in beiden Reihen an gleicher Stelle, und die mit pcs 3–6 bezeichnete Dreitongruppe wird um eine Stelle verschoben.) Darüber hinaus bildet der Tonvorrat der zweiten Hälfte von Reihe II eine transponierte Umkehrung der ersten Hälfte von Reihe I (pcs 6–Z36) und – als notwendige Konsequenz einer solchen Struktur – der Tonvorrat der ersten Hälfte von Reihe II eine transponierte Umkehrung der zweiten Hälfte von Reihe I (pcs 6–Z3). Auf den Ebenen unterhalb von Sechstongruppen beginnt Reihe II mit einer Transposition der letzten drei Töne von Reihe I (pcs 3–1) und endet mit einer transponierten Umkehrung der ersten vier Töne von Reihe I (pcs 4–Z29: mit den beiden invarianten Tönen *a* und *cis*) – wie auf der Ebene der Reihenhälften werden die Abfolgen dieser Drei- und Viertongruppen innerhalb der gesamten Reihe vertauscht. Die letzten vier Töne von Reihe I finden sich zudem in einer transponierten Umkehrung um eine Position verschoben in Reihe II wieder (pcs 4–1).

Reihe IV bezieht sich auf Reihe I vor allem auf der Ebene von Dreitongruppen (siehe Notenbeispiel 1b). Sie beginnt mit der Krebsform des 3.–5. Tons von Reihe I (pcs 3–2). Während in Reihe I vor allem Formen dieser Konfiguration miteinander verschränkt werden und symmetrische Intervallfolgen ausbilden (2.–5. Reihenton: *interval class* [abgekürzt: ic] +1, –3, +1; 5.–9. Ton: ic –2, –1, –1, –2), wird eine solche in Reihe IV durch die Verschränkung von Formen von pcs 3–2 und pcs 3–5 gebildet (1.–8. Reihenton: ic –1, +3, –6, –5, +6, –3, +1). (Weitere auf die Verschränkung anderer Dreitongruppen zurückführbare symmetrische Intervallfolgen sind in Reihe I der 9.–12. Ton [ic –2, +1, –2] und in Reihe IV der 7.–12. Ton [ic +1, +3, +3, +3, +1].) Daneben findet sich die Tonfolge *fis–gis* in beiden Reihen um eine Stelle verschoben.

Am deutlichsten ist die strukturelle Verwandtschaft zwischen Reihe V und Reihe I (siehe Notenbeispiel 1c). In beiden Reihen finden sich zwei auf pcs 4–1 zurückführbare Konfigurationen, die eine sogar an der gleichen, nämlich der Position der letzten vier Töne. Die ersten acht Töne beider Reihen haben konsequenterweise den gleichen Tonvorrat (pcs 8–1), der in Reihe V nach der in der Position verschobenen Form von pcs 4–1 eine transponierte Umkehrung der ersten drei Töne von Reihe I bringt (pcs 3–5).

<sup>19)</sup> Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, New Haven 1973. Tonhöhenklassen (*pitch classes*) bezeichne ich gleichwohl auch als – von ihrer Oktavlage abstrahierte – „Töne“, auf die mit den tradierten Tonbuchstaben (*a* bzw. *heses*, *b* bzw. *aïs*, *b* bzw. *ces* usw.) referiert werden kann.

Die strukturelle Beziehung zwischen Reihe II und Reihe IV entsteht durch Formen von pcs 4–1 und Abfolgen regelmäßiger Intervallfolgen (siehe Notenbeispiel 1d): Die absteigenden großen Sekunden (ic –2) des 5.–9. Tons in Reihe II werden im 8.–11. Ton von Reihe IV zu kleinen Terzen gespreizt und in ihrer Bewegungsrichtung umgekehrt (ic +3). Dabei bilden sie zusammen mit dem 7. und 12. Ton der Reihe Formen von pcs 3–3, das als Teilmenge auch in pcs 4–1 enthalten ist. Reihe V verschränkt im 1.–5. Ton Formen von pcs 3–1 und pcs 3–2 aus der ersten Reihenhälfte von Reihe II (siehe Notenbeispiel 1e) und übernimmt eine auf pcs 5–1 zurückführbare Konfiguration an gleicher Position, wobei die Rahmentöne dieser Fünftongruppe beibehalten (*b* und *g*), die Binnentöne permutiert (*ges* bzw. *fis*, *as* und *a*) sowie die flankierenden Intervallklassen in ihrer Stellung vertauscht werden (ic 2 und 6). Reihe V versetzt Formen von ic 1 aus Reihe IV (siehe Notenbeispiel 1f) von ihrer Außenposition (1.–2. bzw. 11.–12. Reihenton) um einen Schritt nach innen (2.–3. bzw. 10.–11. Reihenton) und übernimmt den 2. und 8. Reihenton sowie die Verschränkung von Formen von pcs 3–5.

## T. 1

Musical notation for T. 1. The staff shows a sequence of notes with dynamic markings *Picc.* and *Kl.*. Dashed brackets below the staff indicate intervals: 4-215 (under the first four notes), 3-5 (under the fifth and sixth notes), 6-21 (under the sixth, seventh, eighth, and ninth notes), and 3-5 (under the tenth and eleventh notes).

## T. 2

Musical notation for T. 2. The staff shows a sequence of notes with dynamic markings *Picc.*, *Kl.*, and *Vl.*, and a *tutti* marking. Dashed brackets below the staff indicate intervals: 3-5 (under the first two notes), 5-26 (under the first six notes), 3-5 (under the seventh and eighth notes), 5-7 (under the eighth and ninth notes), 3-5 (under the tenth and eleventh notes), and 5-33 (under the last three notes, which are circled).

## T. 3

Musical notation for T. 3. The staff shows a sequence of notes with a dynamic marking *Vl.*. Dashed brackets below the staff indicate intervals: 3-3 (under the first two notes) and 3-3 (under the last two notes).

Notenbeispiel 2: Grundmotive in *L'art pour l'art*.

Wie bereits erwähnt, liegt dem dritten Stück, *L'art pour l'art*, keine Zwölftonreihe zugrunde. Notenbeispiel 2 zeigt den auf eine horizontale Ebene reduzierten Tonhöhenvorrat der ersten drei Takte – die instrumentale Einleitung. Faßt man die oberen Wechselnoten der Trillerfigur der Piccolo-Flöte zu Beginn (*cis* und *f*, im Notenbeispiel mit kleineren Notenköpfen dargestellt) als zur Tonhöhenorganisation zugehörig und die Wiederholung des Tones *cis* sowie der Töne *gis–a–a* aus T. 1 in den ersten vier Tönen der Piccolo-Flöte von T. 2 als unmittelbare Wiederholungen von Tönen bzw. Tongruppen auf, so finden sich mit dem sechsten Ton der Piccolo-Flöte in T. 2 tatsächlich alle zwölf Tonhöhen der chromatischen Skala versammelt. Die Fortsetzung zeigt allerdings keinen zwölftönig begreifbaren Zusammenhang mehr. (So erscheint z. B. der Ton *f* nach T. 1 erst wieder in T. 5, dagegen wird der Ton *e* in den ersten drei Takten in verschiedenen Oktavlagen bereits dreimal wiederholt.)

Gleichwohl ist auch *L'art pour l'art* auf die Reihen der anderen Stücke aus *Palmström* bezogen, und zwar über die in ihnen enthaltenen „Grundmotive“, die ja auch den Bezug der Reihen untereinander bestimmen: Die Trillerfigur der Piccolo-Flöte in T. 1 bringt mit ihren Wechselnoten eine Form von pcs 4–Z15, das sich als eine Variante von pcs 4–Z29 auf die ersten vier Töne von Reihe I beziehen läßt (siehe auch Notenbeispiel 1a). Beide Konfigurationen verbindet strukturell, daß ihre jeweiligen Elemente miteinander potentiell alle Intervalle bilden können (freilich außer der Prim bzw. Oktave), sie also einen Allintervallvektor haben. Die zu Beginn von *L'art pour l'art* artikulierte Form von pcs 4–Z15 hat darüber hinaus mit der konkreten Form von pcs 4–Z29 in Reihe I die beiden invarianten Töne *cis* und *e* gemeinsam. Die beiden Zentraltöne der Trillerfigur bilden ohne ihre oberen Wechselnoten zusammen mit dem (im Tonsatz gleichzeitig erklingenden) ersten Ton der Klarinette ebenso wie die letzten drei Töne der Klarinette in T. 1 Formen von pcs 3–5, also Varianten z. B. der ersten drei Töne von Reihe I (siehe auch Notenbeispiel 1b/c). Die Klarinette bildet ihrerseits zusammen mit dem Ton *e* der Piccolo-Flöte eine Form von pcs 6–21, eine Variante des Tonvorrats des 5.–10. Tons von Reihe I bzw. des 4.–9. Tons von Reihe II (siehe auch Notenbeispiel 1a). Die ersten fünf Töne der Piccolo-Flöte in T. 2 (pcs 5–7) ergeben sich aus der ineinander verschränkten Folge dreier Formen von pcs 3–5 (ein Verfahren, das sich insbesondere in Reihe IV und V wiederfindet: siehe auch Notenbeispiel 1f), die letzten fünf (pcs 5–26) sind eine Teilmenge von pcs 6–21. Alle in T. 2 beteiligten Instrumente münden an seinem Ende in den ersten deutlichen Akkord des Stückes, dessen Tonvorrat den fünftönigen Ausschnitt einer Ganztonskala darstellt (pcs 5–33). Der gleiche Skalenausschnitt findet sich transponiert in Reihe II als 5.–10. Ton (in Notenbeispiel 1d mit einem Bogen markiert). In T. 3 des dritten Stückes bringt die Violine zwei Formen von pcs 3–3. Diese Konfiguration ist eine Teilmenge von pcs 6–21 und stellt dasjenige Struktur-Element dar, das (transponierte) Formen des vorangegangenen Ganzton-Akkords (pcs 5–33) zu Formen von pcs 6–21 ergänzt. Pcs 3–3 ist auch eines der Elemente, die Reihe II und IV miteinander verbinden (siehe auch Notenbeispiel 1d), und wird im dritten Stück – wie auch der sich aus der Kombina-

tion zweier Formen dieser Tonklassenmenge in Reihe IV entstehende verminderte Septakkord (in Notenbeispiel 1d mit einem Bogen markiert) – nicht nur an dieser Stelle deutlich artikuliert (siehe auch T. 7, 11, 13 und 15). Ohne selbst auf einer Zwölftonreihe zu beruhen, vermittelt so das dritte Stück auf der Ebene der Grundmotive zwischen den untereinander strukturell vergleichsweise locker verbundenen Reihen des zweiten und vierten Stücks.

Diese strukturvermittelnde Funktion des dritten Stücks verweist zusammen mit den strukturellen Beziehungen der hier und in den Zwölftonreihen der anderen Teile vorhandenen Grundmotive auf die formale Konzeption des gesamten Zyklus. Die Zwölftonreihen der beiden äußeren sind durch die im Verhältnis zu den anderen Stücken deutlicheren Ähnlichkeiten bzw. Identitäten der in ihnen enthaltenen Grundmotive in einem strukturellen Sinn „fester gefügt“, die mittleren dagegen „lockerer“, der zentrale am „lockersten“. Die Studien durchmessen formal einen Prozeß von fest über locker zu wieder fest gefügten Elementen. Aus der im „Wiener Tagebuch“ notierten ursprünglichen Kompositionsidee hat sich dabei der Aspekt der Variation („Grotesken [...] [i]n Variationenform“) bis in die veröffentlichte Fassung hinein erhalten – nicht im Sinne des Schemas von „Thema mit Variationen“, sondern als variative Materialanordnung aufeinander beziehbarer Grundmotive in verschiedenen Zwölftonreihen.<sup>20</sup>

Die Idee, aus wenigen Grundelementen einen größeren formalen Zusammenhang zu entwickeln – eine detailliertere Analyse könnte vermutlich zeigen, wie sich der Tonsatz des gesamten Zyklus einschließlich der notierten Tonhöhen der Sprechstimme aus den in Reihe I enthaltenen Konfigurationen ableitet –, ist eine zentrale Gemeinsamkeit der Komponisten von Schönbergs Wiener Schule. Eisler bindet sich auch mit *Palmström* kompositorisch in diese Schule ein.

Dies wird auch deutlich durch die strukturellen Beziehungen der Grundmotive in Eislers *Palmström* zu der in Schönbergs *Serenade* op. 24 verwendeten Zwölftonreihe, die offensichtlich als orientierendes Vorbild gedient hat (siehe Notenbeispiel 3):

Reihe I aus *Palmström* übernimmt von Schönbergs Reihe die Gliederung in vier Dreitongruppen, die zwei Formen von pcs 3–1 und eine von pcs 3–2 bilden. In Eislers Reihe I wird die Abfolge der Dreitongruppen verändert und die Abfolge der Bewegungsrichtungen in Umkehrung beibehalten. Die letzte – nicht wie die anderen in ihrer konkreten Ausfaltung lediglich Sekundintervalle bildende – Dreitongruppe aus Schönbergs Reihe kommt in veränderter Form in Eislers Reihe I an den Anfang. Die Bewegungsrichtung wird beibehalten, bei Eisler kommt jedoch das über das Sekundintervall hinausgehende Intervall zuerst (also der Tritonus *a–dis*, bei Schönberg: die kleine Terz *g–b*), das Sekundintervall danach (hier die kleine Sekunde *dis–e*; bei Schönberg: die große Sekunde *f–g*). Die Tonfolge *as–ges* bzw. *gis–fis* findet sich in beiden Reihen um zwei Stellen zueinander verschoben. Der 10.–11. Reihenton (*f–g*) findet sich in umgekehrter Folge als *g–f* in Eislers Reihe in direkt

<sup>20</sup> Siehe auch Thomas Ahrend, *Aspekte der Instrumentalmusik Hanns Eislers. Zu Form und Verfahren in den Variationen*, Berlin 2006 (= *Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin* 7), insb. Kapitel II.2.

benachbarter Position als 11.–12. Reihenton wieder, so daß der Ton *g* in beiden Reihen an 11. Position steht.

The image displays four pairs of musical staves, each pair comparing a work by Arnold Schönberg (op. 24,3) with a work by Franz Schreier (op. 5, Reihe I, II, IV, V). The notation includes various intervallic groupings and structural relationships:

- Reihe I:** Schönberg op. 24,3 and Eisler op. 5, Reihe I. Groupings include 'ic 2' and '3-1'.
- Reihe II:** Schönberg op. 24,3 and Eisler op. 5, Reihe II. Groupings include 'ic 4', '4-3', '3-2', and '3-1'.
- Reihe IV:** Schönberg op. 24,3 and Eisler op. 5, Reihe IV. Groupings include '3-1', '3-7', '3-2', and '3-3'.
- Reihe V:** Schönberg op. 24,3 and Eisler op. 5, Reihe V. Groupings include '6-1', 'ic 1', 'ic 2', 'ic 2', '3-1', and '6-1'.

**Notenbeispiel 3:** Strukturverwandtschaften der Zwölftonreihen aus Schönbergs op. 24,3 und Eislers op. 5.

Reihe II aus *Palmström* beginnt mit der Umkehrungsform der ersten drei Töne der Reihe aus Schönbergs *Serenade* und bringt vier Töne an gleicher Position (1., 3., 4. und 11. Ton: *e*, *es*, *b* und *g*). Die benachbarten Töne *es* und *b* bilden dabei die Au-

Benintervalle einer Konfiguration, die sich auf pcs 4–3 zurückführen läßt und in veränderter Abfolge ihrer Elemente in beiden Reihen in benachbarter Position zu finden ist. Die Konfiguration *as-ges-a* (eine Form von pcs 3–2) kommt in beiden Reihen vor, auch diese lediglich um eine Stelle in der Position zueinander verschoben.

Reihe IV aus *Palmström* weist die geringste Ähnlichkeit zu der Zwölftonreihe aus Schönbergs op. 24 auf. Der 7. Reihenton ist identisch und die erste und letzte Dreitongruppe ließen sich als chromatische Varianten begreifen, in denen eines der beiden Intervalle beibehalten, das andere um einen Halbton vergrößert (pcs 3–2 verändert eine der beiden in pcs 3–1 enthaltenen kleinen Sekunden zur großen Sekunde) bzw. verkleinert wird (pcs 3–3 verändert die in pcs 3–7 enthaltene große Sekunde zur kleinen Sekunde).

Reihe V aus *Palmström* teilt mit Schönbergs Reihe die Strukturierung in zwei Hexachorde der Form von pcs 6–1. Die Tonvorräte der beiden Reihenhälften sind in diesem Fall jeweils Transpositionen voneinander. Eislers Reihe V übernimmt die Transpositionsformen der beiden Reihenhälften und verändert lediglich die Reihenfolge der in ihnen enthaltenen Töne, wobei sich einige Bildungen erhalten: So stellen die ersten drei Reihentöne eine Transposition sowie der vierte und fünfte die nicht transponierte Krebsform der entsprechenden Töne aus der Reihe Schönbergs dar. (In der zweiten Reihenhälfte kommen die gleichen Ähnlichkeiten zur Reihe aus op. 24 zum Tragen wie in Reihe I aus *Palmström*.)

Neben diesen strukturellen Verbindungen zwischen den Zwölftonreihen aus *Palmström* und der des *Petrarca-Sonetts* aus Schönbergs *Serenade* – aus denen sich eine Vorbildrolle der Schönbergschen Reihe für die Materialbildung von *Palmström* ableiten läßt – zeigt sich auf der Ebene der generellen Verwendung der Reihentechnik ein weiterer Bezug der beiden Kompositionen: In Schönbergs *Serenade* wird in dem einzigen Satz, der eine Zwölftonreihe enthält, auch als einziger eine Vokalstimme hinzugenommen. Die Zwölftonreihe wird vollständig ohne Transpositionen und Ableitungsformen nur in der tiefen Männerstimme gebracht (mit Ausnahme der instrumentalen Hauptstimmen in den Passagen ohne Gesang). Die instrumentalen Begleitstimmen nehmen mitunter einzelne Segmente der Zwölftonreihe (Grundmotive) oder Varianten davon auf. Eisler kehrt in *Palmström* dieses Prinzip tendenziell um, indem er die Vokalstimme in den ersten vier Stücken aus nicht reihengebundenen Grundmotiven bildet, die Instrumentalstimmen im Grundsatz der Reihendetermination unterwirft.

Diese Umkehrung der Verhältnisse läßt sich allerdings weniger als eine immanent kompositorische Kritik Eislers an seinem Lehrer verstehen, sondern stellt vielmehr einen vermittelten – möglicherweise auch im Sinne einer „Anxiety of Influence“<sup>21</sup> –, aber im Grundsatz positiven Bezug zur *Serenade* her. Eislers *Palmström* verdankt sich in kompositionstechnischer Hinsicht also nicht nur generell Verfahrensweisen der Schönbergschule, sondern lehnt sich deutlich an Schönbergs *Serenade* an.

<sup>21</sup> Siehe Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford 1973.

### 3. „Parodien“

Die Änderung des Untertitels von *Palmström* zu „Parodien“ für den Druck innerhalb des 1962 erschienenen VI. Bandes der *Lieder und Kantaten* könnte vor dem Hintergrund der zu Beginn zitierten Kritiken von Gail und Stuckenschmidt wie eine späte Bestätigung von deren Interpretation durch den Komponisten erscheinen. Dies um so mehr, als Eisler in einem Text von 1948 gegenüber dem *Pierrot lunaire* Vorbehalte formuliert hat:

„Zu einer wunderbaren Kammermusik werden von einer Sprechstimme Gedichte Albert Girauds, eines schwachen Nachahmers Verlaines, deklamiert. Zu diesen Gedichten, die selbst einem naiven Geschmack kaum Kunst[wert] vortäuschen können, verhält sich Schönbergs Musik konformierend, illustrierend, einführend. Die alberne Provinzdämonik Girauds wirkt durch die übertriebene, sich einführende Vortragsart der Sprechstimme [...] peinlich und lenkt von der Musik ab. Ich habe Schönberg öfters vorgeschlagen, den Text wegzulassen, um die großartige Musik als ‚Charakterstücke‘ zu retten. Er war mit diesem Vorschlag nicht einverstanden.“<sup>22</sup>

Allerdings scheint mir die mögliche Verknüpfung dieser Kritik mit dem musikalischen Gehalt von *Palmström* fragwürdig zu sein. Denn abgesehen von der Frage, ob man Eislers ambivalenter Einschätzung von *Pierrot lunaire* in allen Punkten zustimmen möchte (gerade der Sprechgesang läßt sich durchaus auch als distanzierendes und nicht unbedingt nur als „einführendes“ Moment rezipieren), und unabhängig von dem zeitlichen Abstand zwischen der Komposition von *Palmström* und der hier formulierten Kritik am *Pierrot lunaire* hätte eine Bestimmung von Schönberg bzw. (einer) seiner Kompositionen als parodierten Gegenstand von *Palmström* in erster Linie zu zeigen, auf welche spezifisch musikalische Weise die Stücke als Parodie funktionieren. (Eine assoziative Verknüpfung der Morgenstern-Gedichte mit dem biographischen Kontext der Lehrer-Schüler-Beziehung zwischen Schönberg und Eisler leistet diese Aufgabe nicht.)

Gleichwohl läßt sich aus der zitierten Passage ein Ansatz gewinnen, der für die Interpretation des Parodiecharakters von *Palmström* nutzbar gemacht werden kann: die Kritik an der illustrativen Funktion der Musik im Hinblick auf den vertonten Text. (Eine Kritik, die eben nicht nur den *Pierrot lunaire* von Schönberg treffen müßte, sondern eine Unzahl weiterer Kompositionen – darunter auch Vertonungen von Morgenstern-Gedichten, z. B. die zur Zeit der Komposition von *Palmström* bereits erschienenen – und bis heute immer wieder neu aufgelegten – *Galgenlieder* von Paul Graener.<sup>23</sup>) Als Objekt der Parodie von Eislers *Palmström* ließe sich aus dieser Per-

<sup>22</sup> Hanns Eisler, *Gesellschaftliche Grundfragen der modernen Musik* (1948), in: ders., *Musik und Politik. Schriften 1948–1962*, Textkritische Ausgabe von Günter Mayer, Leipzig 1982 (= *EGW* III/2), S. 13–25, hier S. 17.

<sup>23</sup> Paul Graener, *Palmström singt. Sieben Galgenlieder von Christian Morgenstern für Singstimme und Klavier*, op. 43[a], Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1917; ders., *Neue Galgenlieder von Christian Morgenstern für Singstimme und Klavier*, op. 43b, Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1922.

spektive nicht ein bestimmter Komponist oder eine bestimmte Komposition benennen, sondern vielmehr das Verhältnis von Text und Musik, insbesondere bestimmte Formen der Illustration des Textes durch Musik.

Ein Vergleich mit einer früheren Morgenstern-Vertonung Eislers mag diesen Interpretationsansatz illustrieren: *Galgenbruders Frühlingslied*, das Gedicht zum vierten Stück aus *Palmström*, wurde bereits 1917 als fünftes der *Galgenlieder* komponiert.<sup>24</sup> Die frühe Version reagiert auf die bereits im Gedicht angelegte Parodie romantisch-pastoraler Lyrik (in der die besungene Jahreszeit einerseits auf einer vermeintlich hohen Stilebene als „selige Epoche“ apostrophiert und andererseits mit dem diminutiven „Hälmlein“ im beinahe ordinären „Astwurmloche“ kurzgeschlossen wird) mit einer Musik im spätrömantisch-impressionistischen Idiom, deren ostinate Begleitfiguren im Klavier deutlich auf traditionelle Typen von pastoralem Charakter verweisen. Die parodierende Absicht wird in der Vertonung lediglich durch einige wenige syntaktische Brüche (vor allem am Schluß) und einzelne überdeutliche Betonungen der Singstimme (z. B. bei „Astwurmloche“) deutlich. Durch diese Brüche wird auch die Illustration des im Winde hin und her schaukelnden Hälmleins erst als parodistisch gemeinte erkennbar, die ansonsten (und ohne den Text) auch als gelungene Kopie des parodierten Stils gehört werden könnte.

Die Vertonung des gleichen Gedichtes in *Palmström* unterscheidet sich auf charakteristische Weise. Zwar nimmt sie die Idee einer pastoralen Stimmung (insbesondere durch die Ostinato-Figuren in T. 3–5 und 14–15) und der Schaukelbewegung im Wind (insbesondere durch die wiederkehrende rhythmische Figur der Klarinette in T. 7–11) wieder auf, grenzt sich aber von der lediglich durch Einwüfe gebrochenen Kopie eines klischeehaften Idioms durch die im Grundsatz atonale Musiksprache ab. Als Vorbild hierzu könnte durchaus der *Pierrot lunaire* Schönbergs gedient haben, den Eisler 1921 – im selben Jahr, aus welchem die erwähnte Notiz zum Kompositionsplan der „Grotesken [...] [i]n Variationenform“ stammt – in einer der Aufführungen des Vereins für musikalische Privataufführungen vermutlich zum ersten Mal gehört hat. In Nr. 10, *Raub*, dem einzigen Stück aus *Pierrot lunaire*, das, wie bereits bemerkt, die gleiche Besetzung wie die meisten Stücke aus *Palmström* aufweist, finden sich z. B. in T. 2–3 und 16–17 Ostinato-Texturen, die zwar in einem anderen Zusammenhang stehen – in einem die (vermeintlich) dramatische Situation parodierenden *Recitativo accompagnato* werden die sich sträubenden Haare und die durch die Finsternis stierenden Augen illustriert –, aber in technischer und charakteristi-

<sup>24</sup> Das Autograph befindet sich im Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanns-Eisler-Archiv 492 fol. 8–9r. Eine Edition dieses Liedes, zusammen mit anderen vor 1923 komponierten Klavierliedern Eislers, wird im Rahmen der *Hanns Eisler Gesamtausgabe* unternommen: Bd. III/1, hrsg. von Julia Rittig-Becker und Christian Martin Schmidt, Druck in Vorbereitung. Aufnahmen des Liedes zusammen mit den anderen *Galgenliedern* existieren mit Roswitha Trexler und Jutta Czapski (NOVA 885 214 [Schallplatte] bzw. Berlin Classics 0093542 [CD]) sowie mit Dietrich Henschel und Axel Bauni (Orfeo 479981 [CD]).



scher<sup>25</sup> Hinsicht gleichwohl ein Vorbild für Eislers Pastoral-Ostinati in *Galgenbruders Frühlingslied* aus *Palmström* gewesen sein könnten.

Jede Parodie läuft Gefahr, dem parodierten Gegenstand entweder nicht ähnlich genug zu werden oder sich von diesem nicht mehr unterscheiden zu lassen. *Galgenbruders Frühlingslied* aus *Palmström* ist dem atonalen Idiom von *Pierrot lunaire* jedenfalls zu ähnlich, um seine Parodie darstellen zu können. Damit ist freilich nicht gesagt, daß das Verhältnis von Eisler zu Schönberg – auch nicht zum Zeitpunkt der Entstehung von *Palmström* – zumal auf einer biographisch-persönlichen Ebene ungebrochen gewesen sein muß. Die Momente des kompositorischen Anknüpfens an Schönberg scheinen mir aber gerade in *Palmström* die differierenden Aspekte zu überlagern.<sup>26</sup>

Abschließend sei auch noch auf eine weitere mögliche Interpretation der Bezeichnung „Parodie“ hingewiesen: Es ist nicht auszuschließen, daß sich Eisler in der DDR noch 1962 davor scheute, ein im Rahmen der Formalismus-Debatten negativ besetztes Schlagwort wie „Zwölftonreihe“ in einem Titel zu sehr in den Vordergrund zu rücken,<sup>27</sup> und daher für die Veröffentlichung des *Palmström*-Zyklus innerhalb der *Lieder und Kantaten* den Untertitel „Studien über Zwölfton-Reihen“ zu „Parodien“ veränderte. Die alternative Bezeichnung „Parodien“ ließe sich also auch verstehen als Charakterisierung der in Eislers *Palmström* vertonten Texte (ähnlich z. B. der Bezeichnung des *Pierrot lunaire* als „Dreimal sieben Gedichte“ aus Albert Girauds gleichnamigem Gedichtzyklus), wobei der Terminus „Parodie“ seinerseits eine – freilich ungenaue – Alternative zum originalen – und unter sozialistisch-realistischer Perspektive ebenfalls eher „negativ“ besetzten – Ausdruck „Groteske“ wäre. Die bereits erwähnte Änderung der enharmonischen Notation des 2. Tons der Violine in „Venus Palmström“ von *dis* zu *es* kann in diesem Kontext auch als Versuch verstanden werden, den Hinweis auf den kompositionstechnischen Aspekt in versteckter Form durch den Bezug auf die Initialen Arnold Schönbergs zu retten.

<sup>25</sup> Siehe auch Hanns Eisler, *Arnold Schönberg* (1954), in: ders., *Musik und Politik. Schriften 1948–1962* (Anm. 22), S. 320–332, hier S. 327f.: „Schönberg hat die Ausdrucksskala der musikalischen Charaktere erweitert. Die Empfindungen der klassischen und romantischen Musik, die Verklärung, das Erhabene, die Anmut, der Humor, das Kämpfen und Siegen fehlen. [...] Humor wird, wie im *Pierrot lunaire*, zur Groteske.“

<sup>26</sup> Siehe auch Theodor W. Adorno, *Notizen über Eisler* (1965–1966), in: *Frankfurter Adorno Blätter* VII, München 2001, S. 121–134, hier S. 123: „Hat Webern ans vorletzte Georgelied, Berg an die 1. Kammer-symphonie angeknüpft, so er [Eisler; T. A.] an den *Pierrot lunaire*. *Palmström*, eine der 1. Zwölftonkompositionen außer A[rnold] S[chönberg], noch der Regen. Die tief ambivalente Stellung zum Lehrer. Etwas wie mißglückte Identifikation.“

<sup>27</sup> Zur Brisanz der Zwölftontechnik in der DDR auch noch nach Eislers Tod siehe z. B. Lars Klingberg, *Die Debatte um Eisler und die Zwölftontechnik in der DDR in den 1960er Jahren*, in: Michael Berg / Albrecht von Massow / Nina Noeske (Hrsg.), *Zwischen Macht und Freiheit. Neue Musik in der DDR*, Köln u. a. 2004, S. 39–59.