

Geschenk eines Adelligen an einen (illegitimen?) Nachkommen“, eines Czech, gewesen sei. Es war die Rede von einer adeligen Familie Falkenstein, die aber im Gothaer Adelskalender nicht verzeichnet wurde. Der letzte Wohnsitz dieser Familie soll sich in Manetin in Böhmen befunden haben, wo „die letzte verbliebene Tochter derer von Falkenstein schließlich einen Czech geheiratet hat“. Als die Familie Czech nach Deutschland auswanderte, war die Geige im Besitz des Carl Czech (geb. 1887) aus dem böhmischen Bochtitz bei Znaim. Herr Kiesslich, „immer auf der Suche nach guten Geigen“, erfuhr von der Geige des Carl Czech, ohne historische Einzelheiten über das Instrument zu wissen. Er verhandelte mit dem Besitzer wegen eines Verkaufs, „aber er wollte sich von diesem seit 1818 im Familienbesitz befindlichen Italiener nicht trennen, obwohl es ihm nicht zum Besten ging [. . .] hütete er sie wie eine große Kostbarkeit“ (Karl Kiesslich an den Verf., 30. Oktober 1983). Als Carl Czech im April 1963 in Nürtingen starb, erwarb Karl Kiesslich das Instrument aus der Nachlaßversteigerung im Juni 1963. Erst viel später kam er darauf, den Überlack auf dem Instrument zu entfernen, und da kam ein eingravierter Namenszug in der Zarge zum Vorschein, der mit größter Wahrscheinlichkeit als „J. Stamitz“ zu lesen ist. Damit könnte ein Zusammenhang mit dem uns vor etwa fünfzig Jahren übermittelten ‚Gerücht‘ vom Vorhandensein einer Geige des Johann Stamitz hergestellt sein³.

Hanns Eislers Klaviersonate op. 1 und die Vier Klavierstücke op. 3 Ein Beitrag zur Entwicklung dodekaphoner Kompositionstechnik

von Stephan Münch, Mainz

Einleitung

Wer sich die Entstehungsdaten der beiden ersten, mit Opus-Zahlen versehenen Klavierkompositionen von Hanns Eisler ansieht, wird in diesen Werken mit Recht keine Zwölftonmusik vermuten¹. In der Tat ist erst Eislers *Palmström* op. 5 (1924) zwölftönig im strengen Sinne, und Arnold Schönberg, der Schöpfer dieses Kompositionsverfahrens, war erst 1923 mit einem zwölftönigen Werk (*Fünf Klavierstücke* op. 23) hervorgetreten.

Schönbergs Theorie des zwölftönigen Komponierens ist die Konsequenz einer längeren, auch in seinem Werk deutlich ablesbaren Entwicklung; so kann es wenig verwundern, daß sich diese Entwicklung in dem Schaffen des jungen Eisler auf individuelle Weise spiegelt, zumal sein Unterricht bei Schönberg (von 1919 bis 1923) genau in die Zeit fällt, in der Schönbergs Idee der Zwölftonmusik allmählich Gestalt annahm.

Es scheint daher sinnvoll zu sein, die genannten Klavierwerke Eislers, die gleichsam während der Übergangszeit Schönbergs entstehen, sowohl rückschauend, im Blick auf ihr Verhältnis zu dem

³ Ebenda, Teil I, S. 147f. u. Tafel VIII, IX, X.

¹ Über die genaue Entstehungszeit der *Klaviersonate* op. 1 herrscht in der wissenschaftlichen Diskussion Uneinigkeit. Während im allgemeinen das Jahr 1923 genannt wird, behauptet Wilhelm Zobl (*Einiges zur Arbeit Hanns Eislers in den Wiener Arbeiterchören*, in: *Arbeitshefte der Akademie der Künste der DDR* 19, Berlin 1974, S. 44), daß das Werk „nicht, wie bisher angenommen, 1923, sondern bereits im März 1922, vollendet wurde“. Eisler hat die Sonate seinem Lehrer Schönberg am 29. März 1923 vorgespielt, Alban Berg berichtet noch am gleichen Tag seiner Frau brieflich, daß „der dritte Satz noch gar nicht fertig komponiert ist“ (Albrecht Dümling, *Eisler und Schönberg*, in: *Hanns Eisler. Das Argument*, Sonderband 5, Berlin ²/1979, S. 62). Dennoch setzte sich Schönberg bereits am 6. April 1923 mit einem Empfehlungsschreiben an die Wiener Universal-Edition für die Drucklegung der Sonate ein (Eisler berichtet Schönberg am 13. April 1923, daß der Verlag das Werk angenommen habe) und arrangierte für den 10. April 1923 die Uraufführung in Prag durch den Pianisten Eduard Steuermann (Albrecht Betz, *Hanns Eisler – Musik einer Zeit, die sich eben bildet*, München 1976, S. 13f.). Anlässlich der Feierlichkeiten zu Schönbergs 50. Geburtstag am 13. September 1924 erklang die Sonate auch erstmals in Wien. Sie wurde bis zum Sommer 1925 etwa 25mal öffentlich aufgeführt – unter anderem auch in Moskau und New York – und erhielt am 1. Mai 1925 den Kunstpreis der Gemeinde Wien (Eberhard Klemm, *Hanns Eisler – Für Sie porträtiert*, Leipzig 1973, S. 9). Eindeutig ist hingegen die Entstehungszeit der *Klavierstücke* op. 3 bestimmbar, die in das Jahr 1924 fällt.

Stadium des Komponierens, das Schönberg mit der „freien Atonalität“ (etwa in den *Sechs kleinen Klavierstücken* op. 19) erreicht hatte, als auch vorausschauend, im Blick auf ihr Verhältnis zur Zwölftontechnik, zu untersuchen.

Die Klaviersonate op. 1

Die *Klaviersonate* op. 1, bei der es sich nicht um Eislers erste, wohl aber um die erste von ihm als gültiges Werk anerkannte Komposition handelt, entstand gegen Ende der Lehrzeit bei Arnold Schönberg. Mit ihr wollte Eisler vermutlich weniger in das aktuelle Musikgeschehen seiner Zeit eingreifen, als unter Beweis stellen, was er in den vier Jahren bei Schönberg gelernt hatte. Ich unterstreiche diesen Aspekt, weil sich die Widersprüche in der Sonate, von denen noch zu sprechen sein wird, sonst kaum erklären lassen.

Schönbergs Unterricht war traditionell und beinahe ausschließlich an den ‚Klassikern‘ Bach, Beethoven, Schubert und Brahms orientiert. Von einem Unterricht, der auf ‚modernes‘ Komponieren, vielleicht sogar in seinem eigenen ‚Stil‘ vorbereitete, kann nicht die Rede sein. Es überrascht daher nicht, daß für das ‚Gesellenstück‘ nicht eine typische Form der Zeit – das offenere Klavierstück –, sondern die überkommene Sonatenform gewählt wurde. Die klassische Dreisätzigkeit und die Sonatenhauptsatzform im ersten Satz werden getreu wiederholt.

Die Einleitung, die der Exposition des ersten Satzes vorangestellt ist, enthält bereits alle wesentlichen Merkmale und das Tonmaterial von Haupt- und Seitenthema: Im 1., 3. und 6. Ton des ersten Taktes verbirgt sich das Tonmaterial des ersten Themas; die Großterzenbewegung der linken Hand (T. 2) bildet später die charakteristische Begleitfigur des Seitenthemas; die abwärtsgerichteten Triolen im dritten Takt nehmen Rhythmus und Tonhöhenverlauf des Seitenthemas teilweise vorweg:

Beispiel 1 op. 1, 1. Satz, T. 1–6:

Allegro. (♩-etwa 116-120)

Klavier

pp *fp* *mf* *pp*

rit. *pp* *ff* (heftig) Tempo

T. 23–25:

Tempo II.
Etwas ruhiger, (aber immer noch fließend)

p

Einer Durchführung, in der alle Themen mehrmals sorgfältiger Verarbeitung unterworfen werden, folgt die Wiederholung der Exposition. Eine Coda, spielerisch an die Triolen aus T. 3 anknüpfend, beschließt den Satz. Der vollgriffig-brillante Klaviersatz erinnert, wie Frank Schneider bemerkt, mehr an Brahms als an Schönberg².

Die Sonate mutet wegen der starken Chromatisierung und ihrer Vorliebe für dissonante Intervalle atonal an, dennoch tendiert sie zu einem Grundton³. Dieser zeigt sich zunächst am Schlußakkord der Einleitung (T. 5) des ersten Satzes. Es handelt sich hier um einen Dominantseptnonen-Akkord auf *b*. Friedrich Deutsch rät, auch die ihm vorangehenden vollen oder gebrochenen Akkorde auf *Es*-dur zu beziehen. Im übrigen enden nicht nur der erste, sondern auch der zweite und dritte Satz auf *es*. Wahrscheinlich trägt dieses Faktum, vom Hörer eher unbewußt als bewußt wahrgenommen, mit dazu bei, daß die Gesamtform des ersten Satzes faßlich und geschlossen wirkt.

Im zweiten Satz, einem Intermezzo („Andante con moto“), greift Eisler ebenfalls auf eine traditionelle Form, die Passacaglia, zurück. Während die linke Hand unentwegt ein viertaktiges Baß-Motiv wiederholt, erklingt erst in T. 5 das Hauptthema; es zeigt deutliche Bezüge zum Passacaglia-Thema und ist eine aus diesem gewonnene Variation. Die hier angewandte ‚entwickelnde Variations-technik‘ erinnert an Schönberg.

Der dritte Satz, ein Rondo („Allegro“), wahrt die Übersichtlichkeit dadurch, daß in ihm prägnante Themen unterschiedlichen Charakters einander gegenübergestellt werden. Die Wirkung des Satzes beruht vor allem auf seinem spielerischen Gestus und enormen dynamischen Kontrasten; die oftmals subtilen rhythmischen Motivwandlungen und die Herleitung neuer Motive aus bereits vorhandenen können dagegen vom Hörer kaum nachvollzogen werden.

Formale und stilistische Widersprüchlichkeiten in der Klaviersonate

„Die Klaviersonate op. 1 ist unter dem Gesichtspunkt der Anpassung an die Stilmerkmale der Wiener Schule die am wenigsten gelungene Komposition.“ Mit dieser Feststellung beginnt Károly Csipák⁴ seine Betrachtung von Eislers Erstlingswerk und weist auf den gravierendsten Widerspruch darin hin: den Widerspruch zwischen avantgardistischer Musiksprache und traditioneller Sonatenform.

Zur Problematik atonaler Sonatensätze hat sich Eisler selbst zweimal geäußert. 1954 sagt er in einem Vortrag über Schönberg vor der Deutschen Akademie der Künste:

„Nun sind die klassischen Formen aus der Tonalität entstanden und von ihr kaum abzuheben. Bekanntlich sind die Gegensätze des Hauptthemas zum Seitensatz in der tonalen Sonatenform nicht nur rhythmische, melodische, metrische und satzmäßige. Der wichtigste Gegensatz ist die Verschiedenheit der Tonart. Die Modulation vom Hauptsatz zum Seitensatz, die Modulationen in der Durchführung und die Rückführung zur Reprise geben den eigentlichen Spannungsreiz der klassischen Form. Nehmen wir das weg, dann bleiben gewiß noch gegensätzliche Elemente, aber die Gegensätze wirken mechanisch. Die Durchführungsteile in einer Zwölftonkomposition modulieren nicht, sie werden nur wie die Geister der Abgeschiedenen noch einmal beschworen, aber sie bleiben wie eben die Abgeschiedenen abstrakt und haben keine Kraft mehr, die in der Form pulsiert“⁵.

² Frank Schneider, *Eisler und die Tradition – Einiges über die Beziehungen zum klassischen Erbe der Musik*, in: *Arbeitshefte der Akademie der Künste der DDR* 19, Berlin 1974, S. 23. – Aber auch Dümling (*Eisler und Schönberg*, S. 61) und Erwin Ratz (*Hanns Eisler*, in: *Musikblätter des Anbruch* 6 [1924], S. 383) ziehen Parallelen zu Brahms.

³ Vgl. hierzu: Friedrich Deutsch, *Zur Einführung in die Harmonik der zeitgenössischen Klavierliteratur*, in: *Musikblätter des Anbruch* 9 (1927), S. 337f. – Reinhold Brinkmann (*Über Musik und Politik – Neun Beiträge*, in: *Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt* 10, Mainz 1971, S. 19f.) greift diese Beobachtung auf und deutet das Phänomen als eine „Parodie“ auf die Atonalität, was mir im Hinblick auf Eislers oft gemachte Bemerkung, in der Musik seien Wahrhaftigkeit und Ehrlichkeit höchste Grundsätze, bedenklich erscheint.

⁴ Károly Csipák, *Probleme der Volkstümlichkeit bei Hanns Eisler*, München–Salzburg 1975 (= *Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten* 11), S. 17

⁵ Zit. nach Eberhard Klemm, *Bemerkungen zur Zwölftontechnik bei Eisler und Schönberg*, in: *Sinn und Form* 16 (1964), S. 778. Vgl. auch die Äußerung Eislers zu dieser Problematik in: Hanns Eisler, *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, Leipzig 1973, S. 189f.

Eisler hingegen scheint 1923 diese Formproblematik noch gänzlich zu ignorieren: Er läßt Wiederholungen zu, die im atonalen Raum wenig überzeugend sind, und er arbeitet thematisch, wohl weil er glaubt, dadurch die formale Geschlossenheit des Werks erreichen zu können. Hieraus resultiert der Widerspruch zwischen der herkömmlichen äußeren Form und der avantgardistischen Tonsprache mit ihrer extremen ‚motivisch-thematischen Dichte‘ (dem Ausdruck eines enormen ‚kompositorischen Ehrgeizes‘).

Nicht minder ins Gewicht fällt der Widerspruch zwischen der neuen Tonsprache und dem spielerischen Gestus der Sonate. Man hat den Eindruck, als habe Eisler die musikalische Sprache der Wiener Schule übernommen, ohne die damit verbundenen Konsequenzen zu berücksichtigen. „Das Stück appelliert an die Spielfreudigkeit von Leuten, denen die Dreiklangsharmonik langweilig geworden ist, die aber zugleich auf überlieferte Formen als bequeme Schemata nicht verzichten wollen“⁶. Daß mit der Atonalität formale Schwierigkeiten verbunden sind, will die ‚Spielmusik‘ der *Sonate* op. 1 nicht wahrhaben⁷. Daß neuartige musikalische Ausdrucksbereiche von den Komponisten der Wiener Schule keinesfalls aus freier Wahl, sondern aus einem Zwang heraus aufgesucht werden, hat Eisler nicht erkannt oder nicht erkennen wollen. Er, der sich sogar einfache pianistische Spielfiguren und unverhohlene Anklänge an Jazz- und Ragmusik zueigen macht, wiederholt nur altbekannte Ausdruckscharaktere⁸.

Was erklärt den diskrepanten Charakter dieser Sonate, die sich, was ihre Tonsprache betrifft, offen zur Atonalität bekennt, aber so gut wie nicht von den damit verbundenen Problemen berührt wird? Sollte Eisler geglaubt haben, der Stil der Wiener Schule sei bereits so etabliert gewesen, daß man sich seiner bedenkenlos auch zum Komponieren einer spielfreudigen Musik bedienen könne?

Csipák sieht in den genannten Widersprüchen den Beweis für eine „tiefer liegende Widersprüchlichkeit“ im Komponieren Eislers. Die Sonate lasse die Überzeugung erkennen, „die neue Musik sei inzwischen so konsolidiert, daß man mit ihr als mit etwas Unproblematischem umgehen, über ihr Material nach Belieben verfügen könne“⁹. Von einer Etablierung der neuen Musik konnte im Jahre 1923 aber die Rede noch nicht sein. Wahrscheinlich wird in der *Sonate* op. 1 die Absicht Eislers deutlich, „nicht-schwülstige, sozusagen untiefe Musik zu schreiben“ und „Musik insgesamt nicht ernst nehmen zu müssen“¹⁰.

Die Vier Klavierstücke op. 3

Es ist bezeichnend, daß beinahe alle Werkbetrachtungen an den *Vier Klavierstücken* op. 3 wortlos vorbeigehen. Gerade an ihnen ließe sich aber zeigen, wie fragwürdig die Behauptung ist, Eisler habe bereits mit der *Sonate* op. 1 Schönberg die Gefolgschaft aufgekündigt und einen eigenen Weg beschritten, geradewegs hin zum *Palmström* op. 5. Die *Klavierstücke* op. 3 stehen jedoch Schönbergs Werk sehr nahe. Unser Augenmerk gilt insbesondere der kompositionstechnischen Seite, derzufolge

⁶ Csipák, a. a. O., S. 19.

⁷ Darauf hat Erwin Ratz (*Hanns Eisler*, in: *Musikblätter des Anbruch* 6 [1924], S. 388) frühzeitig hingewiesen, indem er als besonderes Merkmal der *Sonate* op. 1 „ihre leichte Faßlichkeit“ hervorhebt, diese aber absetzt von der Musik Schönbergs, Bergs und Weberns, die „infolge ihres Reichtums an immer neuen, harmonischen, kontrapunktischen und anderen formalen Problemen, infolge der Neuartigkeit ihrer Melodik, ferner auch dadurch, daß diese Musik ganz neue Ausdrucksgebiete und -möglichkeiten in ihren Bereich gezogen hat, so schwer verständlich ist“

⁸ In musikwissenschaftlichen Forschungsarbeiten aus der DDR wird dieser Sachverhalt freilich so interpretiert, als sei es Eislers Absicht gewesen, bewußt gegen Schönberg zu revoltieren. Indem Schönbergs Musik eine gewisse „Gefühlspalette“, die der Hörer unwillkürlich mit der Tonalität assoziiere („Heiterkeit, Beschwingtheit, Optimismus, heroische Charaktere, Zuversicht, Erhabenheit“), aussparen mußte, habe Eisler als sozialistischer Komponist diese „für sozialistische Kunst und ihr optimistischeres Weltbild“ unersetzlichen Charaktere gleichsam „auf eigene Faust“ retten müssen (Nathan Notowicz, *Eisler und Schönberg*, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* 8 [1963], S. 17). Noch weiter geht Eberhard Klemm (*Hanns Eisler – Für Sie porträtiert*, Leipzig 1973, S. 9), wenn er sagt, „daß schon das sehr kühne, originelle Opus 1 und mehr noch die nachfolgenden Kompositionen sich von Schönbergs Ästhetik der Angst und der Einsamkeit lösen. Manche sind geradezu ein Gegenentwurf zu dem von Eisler einmal ‚hysterisch‘ genannten Ausdruckstypus bei Schönberg“

⁹ Csipák, a. a. O., S. 20.

¹⁰ Ebda, S. 22.

selbst Adorno nicht bestreiten konnte, daß Eisler „der eigentlich repräsentative aus der jungen Generation von Schülern Schönbergs“ sei¹¹.

Das erste der vier Stücke beginnt mit der Viertonfolge *h-c-b-cis*, die vage an die Tonfolge *b-a-c-h* erinnert. Dieses Tonmaterial, das das Intervall einer kleinen Terz chromatisch ausfüllt, ist die Keimzelle, aus der alle Themen entwickelt werden (mehr oder minder aber auch die der drei nachfolgenden Stücke). Schon im ersten Takt, während dieses Motiv in einer bestimmten rhythmischen Grundgestalt erstmals erklingt, wird es gleichzeitig umgekehrt und permutiert (der vierte Ton fällt gelegentlich fort oder erscheint zum vorhergehenden dritten Ton nicht im Abstand einer kleinen Terz aufwärts, sondern einer kleinen Sekund abwärts, was an dem chromatisch ausgefüllten Tonraum der kleinen Terz freilich nichts ändert):

Beispiel 2
op. 3, Nr. 1, T. 1–2:

Im weiteren Verlauf des Stücks kehrt das Viertonmotiv in unzähligen Variationsformen wieder: rhythmisch vergrößert oder verkleinert, permutiert, durch Oktavversetzungen verfremdet usw. Dieses Motiv prägt nicht nur wesentlich das erste Thema (T. 1–5), sondern auch das zweite (T. 15–23, linke Hand): Dieses ist aus dem Tonmaterial des ersten gebildet, allerdings wird durch veränderte Rhythmisierung, Taktwechsel und Oktavierungen der Eindruck erweckt, es handle sich um etwas völlig Neues.

Wenn auch das genannte viertönige Motiv die Bedingungen einer zwölftönigen Reihe nicht erfüllt, so weisen seine Behandlung und die angewandten Variationsformen (Krebs, Umkehrung, Permutation) deutlich auf die Zwölftontechnik. Auch der polyphone Satz und die Dichte der motivischen Arbeit, die auch begleitende Nebenstimmen erfaßt, sind ganz im Sinne Schönbergs. Wiederholungen werden fast gänzlich vermieden.

Noch konsequenter wird das Wiederholungsverbot der Wiener Schule im zweiten Stück, einer dreiteiligen Liedform, befolgt, wo Eisler in der Wiederholung des A-Teiles (T. 17ff.) zwar auf das Tonmaterial von T. 1 ff. zurückgreift, es rhythmisch und klanglich aber stark variiert.

Während das dritte Stück in der Anwendung der Mittel dem ersten entspricht, müssen wir auf das vierte Stück genauer eingehen. Adorno hält es für das „merkwürdigste von allen“, irrt aber, wenn er sagt: „Es fügt sich aus zwei etwa gleich langen, motivisch in sich geschlossenen, aber voneinander ganz unabhängigen Teilen. Sie bindet allein die Heftigkeit des Kontrastes“¹². Die Raffinesse dieses Stücks besteht eben genau darin, daß die beiden Teile nicht thematisch-motivisch, sondern materiell, durch gemeinsame Tonfolgen, verklammert sind (man könnte beinahe von ‚Grundgestalten‘ im Sinne der Reihentechnik sprechen). Genau genommen handelt es sich um drei Tongruppen, die in T. 1 und 2 exponiert und später, durchaus voneinander getrennt, in variiert Gestalt gebracht werden; wir nennen sie (a), (b) und (c):

¹¹ Theodor Wiesengrund-Adorno (*Hanns Eisler: Klavierstücke op. 3*, in: *Die Musik XIX* / 10, S. 749–750) war der erste, der dieses Werk rezensierte (1927).

¹² Wiesengrund-Adorno, a. a. O., S. 750.

Beispiel 3
op. 3, Nr. 4, T. 1–2:

Schon in T. 4 wird Motiv (c) um drei Töne erweitert, was erst nachträglich, durch die Gestalt, die es im zweiten Abschnitt annimmt, Sinn erhält:

Beispiel 4
op. 3, Nr. 4, T. 4–6:

Auch das Motiv (a) erscheint in neuen Gestalten, beispielsweise akkordisch eingesetzt als große Septime, als Komplementärintervall nämlich zum Umfang von Motiv (a).

In T. 26, bei „molto allegro subito“, setzt unvermittelt der zweite Teil des Stücks ein. Darin ist das musikalische Material von T. 1 und 2 vollkommen enthalten.

Beispiel 5
op. 3, Nr. 4, T. 26–28:

An den zahlreichen Beispielen neuer Gestalten, die aus den Motiven (a), (b) und (c) gewonnen werden, fällt auf, daß ihr Grundmaterial nie transponiert, sondern nur oktaviert wird.

Beispiel 6

op. 3, Nr. 4, T. 49–51:



T. 53:



T. 46–48:



Im vorletzten Takt (T. 58) werden die Hauptmotive miteinander verschmolzen: Die ersten drei Töne von (c) – nämlich *a*, *c* und *gis* – erklingen in der rhythmischen Gestalt von (a); zusätzlich findet sich der vierte Ton des Motivs (c), *fis*, im Baß. Auch die kleine None, das charakteristische Intervall der Motive (a) und (b), erscheint im Baß (*fis-g*):

Beispiel 7

op. 3, Nr. 4, T. 58–59:



(Die Notenbeispiele zu diesem Beitrag sind entnommen: Hanns Eisler, *Klaviersonate* op. 1 und *Vier Klavierstücke* op. 3, Universal Edition AG, Wien.)

Eisler packt das Tonmaterial der Hauptmotive in einen einzigen Akkord und erreicht damit „simultane Aufeinanderklappung“ von anfänglich nur sukzessiv vorhandenem Material, „Ineinssetzung von Horizontale und Vertikale, Grundprinzip der Zwölftonkomposition“¹³.

¹³ Eberhard Klemm, *Bemerkungen zur Zwölftontechnik bei Eisler und Schönberg*, in: *Sinn und Form* 16 (1964), S. 776.

Für dieses Bestreben, Zusammenhänge herzustellen, sprechen auch folgende Beobachtungen, aus denen sich das Zusammengehören aller vier Stücke untereinander erkennen läßt:

1. T. 58 des vierten Stücks ist ein Zitat aus dem dritten Stück (T. 68); er erhält seine Bedeutung aber erst im vierten Stück als Synthese der dort exponierten Hauptmotive.
2. Motiv (c) aus dem vierten Stück ist eine Ableitung aus T. 3 des ersten Stücks.
3. In allen vier Stücken ist das Viertongebilde *h-c-b-cis* maßgeblich präsent.

Mit der konsequenten Anwendung der entwickelnden Variationstechnik bekennt sich Eisler in seinem Opus 3 deutlich zu Schönberg. Es ist hier, im Unterschied zur *Sonate* op. 1, sein intensives Bestreben, sich der Sprache der Wiener Schule zu nähern.