



SO
LO

PORTRÄTS
UND PROFILE

Matthias Schmidt

Fritz Kreisler

Ein Theater der Erinnerung

et+k

edition text + kritik

Matthias Schmidt

Fritz Kreisler

Ein Theater der Erinnerung

et+k

edition text + kritik

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-96707-614-1

E-ISBN 978-3-96707-615-8

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Umschlagabbildung: Fritz Kreisler (1875–1962) with his violin, between
ca. 1915 and ca. 1920, Library of Congress, 2014708654

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist,
bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2022
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Olaf Mangold Text & Typo, 70374 Stuttgart

Druck und Buchbinder: Laupp & Göbel GmbH, Robert-Bosch-Straße 42,
72810 Gomaringen

Inhalt

Einleitung 7

1 Ein Leben als Kunstwerk 10

Erzählen – Erinnern

2 Zusammengesetzte Tradition (1875–1905) 17

Möglichkeitssinn – Erfundene Biografie –
Wunderkind – Bildung – Orientierungsversuche –
Entstehung eines Stils – Kadenz

3 »Genauigkeit und Seele« (1905–1914) 49

Eigenständigkeit – *Klassische Manuskripte* –
Neue Meisterschaft – Musik aus »Alt-Wien«? –
Beethoven

4 Drama und Glamour (1914–1930) 77

Wirklichkeitszerfall – Medienkrieg –
Kaiserhymne – Mäzen und Star –
Film und Schallplatte – Technik: Mozart

5 Der innere Jude (1930–1942) 106

Jüdische Identität? – Wurzeln – *Sissys* Politik –
Abgrenzungsprobleme – Angriffe – *Liebesleid* –
Ein Mann mit Eigenschaften?

6 Die Evidenz des Unwahrscheinlichen (1942–1962) 135

Erscheinung – Brahms – Radio –
Mendelssohn und andere(s) –
»Wolle und Seide und Baumwolle und Samt«

Zur Diskografie 159

Literaturhinweise 161

| | |
|------------------|-----|
| Zeittafel | 163 |
| Bildnachweis | 164 |
| Dank | 165 |
| Personenregister | 166 |

Einleitung

Fritz Kreisler ist als einer der »Könige« unter den Instrumentalkünstlern,¹ als »der vollendete Geiger«² und einflussreichster Violinist der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts gefeiert worden.³ Hervorgehoben wurde dabei immer wieder seine schmelzend vibratoreiche, rhythmisch freie Spielweise, die eine »Alt-Wiener« Geigentradition verlebendigt habe. Mit seinem eigentümlichen Klang hat der in Wien geborene und als Wunderkind in Paris ausgebildete, später in Berlin und New York lebende Kreisler seit 1900 weltweit Generationen von Geigern fasziniert. Er gehörte zu den wenigen Prominenten, die die Klatschspalten der Zeitungen füllen konnten und gleichzeitig für ihre künstlerischen Leistungen mit Ehrenzeichen und Preisen überhäuft wurden. Edward Elgar widmete ihm sein einziges Violinkonzert, Arnold Schönberg wollte ein Konzertstück für ihn schreiben, und zugleich war ein Massenpublikum so verzaubert von ihm, dass er zu einem internationalen Popstar der Musikkultur vor dem Zweiten Weltkrieg werden konnte.

Als würdevolles Künstlervorbild für den Marmorsockel taugte Kreisler gleichwohl nie: Er verlor aus Unachtsamkeit häufiger seine Geigen, begeisterte sich für Kartenspiele, das Kino und behände Münzentricks.⁴ Er war ein Schachspieler von erstaunlichem Geschick,⁵ hatte eine genussfrohe Vorliebe für Speisen und Cognac, Scotch Whisky und erstklassige Weine. Kreisler spendete immer wieder große Summen an Bedürftige, verplemperte zugleich aber sein zeitweise gewaltiges Privatvermögen durch risikoreiche Fi-

1 Harald Eggebrecht, *Große Geiger. Kreisler, Heifetz, Oistrach, Mutter, Hahn & Co.*, München – Zürich 2001, S. 141.

2 Harold C. Schonberg, »The Only One. Kreisler was the Complete Violinist«, in: *The New York Times*, 4.2.1962. Sämtliche fremdsprachigen Zitate des Buches wurden vom Autor ins Deutsche übertragen.

3 Vgl. Carl Flesch, *Erinnerungen eines Geigers*, Freiburg/Br. – Zürich 1960, S. 91.

4 Louis P. Lochner, *Fritz Kreisler*, New York 1950, hier zit. nach der deutschen Übersetzung *Fritz Kreisler*, Wien 1957, S. 299f.

5 Vgl. ebd., S. 218.

nanzgeschäfte und Casinobesuche.⁶ Und um nach einem finanziellen Rückschlag wieder zu Geld zu kommen, verarbeitete er seine Geigenhits ohne Bedenken in nostalgischen Operetten, die ihm (nach einer berühmten Wiener Konditorei) den zweifelhaften Ehrentitel eines »Demel unter den Virtuosen«⁷ einbrachten.

Damit ist die Kehrseite der Verehrung angedeutet: Kreislers Ruhm hatte ein Verfallsdatum. Galt sein Geigenspiel vor 1945 als geradezu unumstritten, verdichtete sich die Kritik in den Jahrzehnten danach auf das Klischee eines Künstlers, dessen Musik als zu gemütvoll und verspielt für eine Gegenwart voll unbestechlicher Sachlichkeit befunden wurde. Die von ihren technischen Errungenschaften berückten 1950er Jahre ließen Kreisler (etwa im Vergleich mit Geigern wie Jascha Heifetz) altmodisch erscheinen. Unbehagen bereitete den Zeitgenossen dabei nicht nur Kreislers leichtsinniges Leben, sondern auch sein Markenzeichen, das unverwechselbar eindringliche *Espressivo*, das zunehmend als gekünstelt und sentimental empfunden wurde. Selten wurden dafür als Beweis allerdings Kreislers Einspielungen der Beethoven-Sonaten oder der großen Konzerte von Mendelssohn und Brahms in den Blick genommen, sondern vielmehr die zahllosen Aufnahmen von *Encores*, die dem Geiger Weltruhm und zugleich den Ruf eines Salonkünstlers einbrachten: *Liebesleid* und *Liebesfreud*, die *Caprice viennois* oder *Schön Rosmarin*.

Bestätigt fühlten sich die Kritiker auch durch die Eigenheit Kreislers, vor Konzerten so gut wie nie zu üben. Diese wurde ihm (vor allem in späteren Jahren) als selbstgefällige Bequemlichkeit ausgelegt. Was als Mischung aus Gemütlichkeit und Koketterie bearwöhnt wurde, hatte allerdings jahrzehntelang überwältigenden Erfolg: Zahllos sind die Berichte von der betörenden Wirkung Kreisler'scher Konzerte. Seine Gegenwart auf der Bühne muss von so fesselnder Lebendigkeit gewesen sein, dass darüber Erinnerungslücken oder Intonationsprobleme kaum ins Gewicht fielen. Man glaubte in seinem Spiel alle paar Takte ein neues Instrument zu

6 Vgl. Flesch, *Erinnerungen eines Geigers* (Anm. 3), S. 91, Lochner, *Fritz Kreisler* (Anm. 4), S. 250.

7 Ludwig Ullmann, »Fritz Kreisler greift daneben«, in: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 11.4.1933, S. 5.

hören: ein Spiel, das alle Lehrmethoden und Stilarten – von der »Wiener« Geigenschule Joseph Böhms und der Hellmesberger-Dynastie über die »deutsche« Joseph Joachims bis zur »franko-belgischen« Eugène Ysaÿes – zugleich erklingen lassen konnte. Kreislers eigentümliches Vibrato, sein geschmeidiger Umgang mit metrischem Puls und Taktgewicht, mit Beschleunigung und Verlangsamung der ausgeschriebenen Tondauern, schienen wie aus dem Stegreif erfunden, waren aber doch höchst überlegt eingesetzt.

Kreisler hatte eine eigene Erklärung dafür, warum er das Üben mied: weil er sich dadurch eine größtmögliche geistige Frische für den Moment des Auftritts bewahren wollte. (In dieser Hinsicht glaubte er trotz seiner einzigartigen Begabung auch, jeden Tag Neues lernen zu können: »Musiker zu sein, bedeutet ständige Aufnahmebereitschaft, konstantes Lernen. Und es gibt keinen, von dem man nichts lernen könnte.«⁸) Vielleicht flogen Kreisler die Herzen des Publikums deswegen so uneingeschränkt zu, weil seine Kunst *direkt* zu berühren vermochte und darin – wie dies Olin Downes beschrieben hat – die »innewohnende Fähigkeit zur Freundschaft« besaß.⁹ Downes spielt damit auf die einfühlsame Wärme und einladende Offenheit des Geigenspiels von Kreisler an. Diese »Fähigkeit« ist für die Beurteilung musikalischen Nachruhms zwar ein unsteter Begleiter: Sie beschreibt Wärme und Unmittelbarkeit der Wirkung, doch sie verblasst schnell nach dem physischen Tod des Ausführenden. Im Falle der biografischen Person sowie der Tonaufnahmen Kreislers wird diese »Fähigkeit« von Bewunderern und Kritikern allerdings auch noch Jahrzehnte später als wesentlich empfunden. Die Vitalität seiner Musik weist in jedem Moment darauf hin, dass sie nicht von einem entrückten (Halb-)Gott, sondern von einem (ganzen) Menschen stammt. Die Vielseitigkeit und die bedachte Art, mit der er angebliche Sorglosigkeiten zelebrierte, sollten als Merkmale seiner Kunst ernst genommen werden. Denn nur so ist die gängige Reaktion auf Kreislers Musik zu erklären: Hört man seine Musik, nimmt man sie leichter als sie tatsächlich ist.

8 Lochner, *Fritz Kreisler* (Anm. 4), S. 294.

9 Vgl. Olin Downes, »Kreisler nears 75«, in: *The New York Times*, 22.1.1950.

1 Ein Leben als Kunstwerk

»Thatsachen beweisen nichts. Und, wer sich an Thatsachen hält, wird nicht über sie hinaus gelangen, zum Wesen der Dinge. Ich leugne Thatsachen. Alle, ausnahmslos. Sie haben für mich keinen Wert; denn ich entziehe mich ihnen, bevor sie mich zu sich hinunterziehen können.«¹⁰

Erzählen

Was heute über Kreislers Lebensweg bekannt ist, stützt sich weitgehend auf zwei umfangreiche Biografien: Zum einen auf ein Buch, das der Journalist Louis Lochner 1950 (deutsch 1957) mit tatkräftiger Hilfe des Ehepaars Fritz und Harriet Kreisler zusammengetragen hat; zum anderen auf eine Studie von Amy Biancolli (1998), die durchaus kritisch mit dem Vorgänger-Buch umgeht, dabei zahlreiche Aspekte neu beleuchtet, aber auch vieles von Lochner übernimmt.¹¹ Die Lektüre der Biografie Lochners ist eine lehrreiche Erfahrung: Zwischen den zahllosen unterhaltsamen und treffsicher erzählten Geschichten aus Kreislers Leben gibt es nur wenig, das durch Quellen belegt ist und das Vertrauen in eine gesicherte Datenbasis stützt. Das Bild, das das Ehepaar Kreisler über sein Leben um die Mitte des letzten Jahrhunderts bekannt gemacht wissen wollte, ist mehr durch mündliche Überlieferungen als durch schriftliche Belege (wie Briefe oder Dokumente) entstanden. Vielleicht, weil vieles davon (insbesondere auch die familiäre Korrespondenz) im Zuge der Emigration verloren gegangen ist; mutmaßlich aber auch, weil Harriet Kreisler, die ihren sechs Jahre jüngeren Mann um wenige Zeit überlebte, manches von dem, was ihr unvorteilhaft er-

10 Arnold Schönberg, »Testaments Entwurf«, August 1908 (Arnold Schönberg Center, Wien, Signatur T06.08).

11 Lochner, *Fritz Kreisler* (Anm. 4), Amy Biancolli, *Fritz Kreisler. Love's Sorrow, Love's Joy*, Portland, OR 1998. Auch die aktuelle Version des *New Grove Dictionary* beruft sich noch auf deren Fehlinformationen zur Biografie.

schien, aussortiert hat: so etwa die Frage nach Kreislers jüdischer Herkunft; sein Zögern, sich 1933 deutlich von den Nationalsozialisten abzugrenzen; aber auffälligerweise auch jede weibliche Gestalt, die nicht aus der engeren Familie stammt.

»Ich habe ihn [Fritz, Anm. des Verf.] geformt. Die ganze Welt lobt das Resultat«,¹² so fasste Harriet Kreisler diese Politik selbst einmal bündig zusammen – und erinnert damit etwa an Constanze Mozarts befangenen Umgang mit den Quellen bei der Entstehung einer der großen Lebensschilderungen eines Musikers: der *Biographie W.A. Mozart's*, welche ihr Mann Georg Nikolaus Nissen (übrigens mindestens genauso befangen) 1828 verfasst hat. Das Management von Kreislers Frau und der Berliner Konzertagentur Wolff & Sachs arbeiteten seit den 1900er Jahren höchst professionell an der Kunstfigur Kreisler. Nichts durfte das wohlgeordnet entworfene Bild stören, keine vertrackte Wirklichkeit das *Image* des mustergültigen Künstlers durcheinanderbringen.

Bereits im zweiten Satz der von Kreisler autorisierten Biografie Lochners wird das »einwandfreie Festhalten« des Buches »an den Tatsachen« beschworen.¹³ Für die Nachwelt stellte sich dies als Problem dar: Denn die »Tatsachen« und ihre Interpretation waren kaum mehr zu trennen, weil viele der Dokumente, die der Schrift Lochners zugrunde lagen, verloren gegangen sind oder gezielt aus dem Verkehr gezogen wurden. Daher blieb späteren biografischen Bezugnahmen auf Kreisler kaum etwas anderes übrig, als der Deutungshoheit des Blicks von 1950 zu vertrauen und dabei in Kauf zu nehmen, auch möglicherweise ungesicherte Behauptungen, etwa über Kreislers Religionszugehörigkeit oder seine Ausbildung, fortzuschreiben.¹⁴ Hinzu kommt, dass Kreisler selbst zu einem freigiebigen Umgang mit der eigenen Vita neigte: Wenn er sich als »Concertmeister«¹⁵ mit direkten Kontakten zum Habsburgischen

12 Harriet Kreisler, zit. nach Lochner, *Fritz Kreisler* (Anm. 4), S. 72.

13 Ebd., S. 7.

14 Vgl. hierzu Bruce R. Schueneman, »The Search for the Minor Composer: The Case of Fritz Kreisler«, in: *Music Reference Services Quarterly* 5/2 (1996), S. 25–49.

15 Vgl. die Aufschrift »An Herrn Crown Prince Otto Von Habsburg c/o Concertmeister Fritz Kreisler, Stadt Theater, Viena [sic], Austria« auf dem Umschlag von Benjamin Whelpley, *My Love Is Ever Mine*, New York 1902 (Fritz Kreisler Collection, Box 13, Folder 13, Library of Congress, Washington, DC).

Kronprinzen adressieren ließ, obwohl er regulär in keinem Orchester angestellt war, oder wenn er sich in Berliner Adressverzeichnissen »regelmäßig« als »Professor«¹⁶ auswies, ohne je an einer Hochschule unterrichtet zu haben, oder wenn er von seiner Ausbildung an einer Jesuitenschule berichtete, die womöglich nie stattgefunden hat, könnte dies auf den ersten Blick den Verdacht der Hochstapelei erwecken.

Bei genauerem Hinsehen jedoch wird darin eine Methodik des Erzählens erkennbar, mit der der Geiger sein Leben nicht als zielgerichteten Plan, sondern als Feld endloser Möglichkeiten der Selbstdarstellung begriff. Biancolli spricht vom Autobiografen Kreisler als einem »web-spinner«:¹⁷ Offenbar stand für ihn weniger die Wiedergabe korrekter Details im Vordergrund als die Herausforderung, in den Erinnerungen über sich einen Ton zu treffen, der seine Persönlichkeit spiegelte und seiner Gesamterscheinung entsprach. Man sollte Kreisler daher nicht vorschnell der Verschleierung von Fakten oder gar der Fälschung bezichtigen (wie es übrigens die NS-Kulturpolitik in den 1930er Jahren aus politischen Gründen tat). Vielmehr gewährt die Analyse eines solchen Vorgehens von Kreisler einen fruchtbaren Einblick in seine Denkweise, zumal jene über Musik: als Beschreibung eines aus unbeständigen Episoden zusammengesetzten Lebens – und als eine Schilderung, die sich in jedem Moment bewusst darüber zu sein scheint, dass es auch anders hätte verlaufen können.

Erinnern

Der Medienprofi Kreisler hat insbesondere zwischen 1910 und 1940 zahllose Äußerungen hinterlassen, die von Zeitungen und Zeitschriften aufgenommen und wiedergegeben wurden und im Laufe der Zeit Einblick in seinen vielseitigen Umgang mit Erinnerung gewährten. Er neigte zu geistreichen, oftmals witzigen Schilderungen charakteristischer Begebenheiten, gab diese aber zu verschiede-

16 Kreisler hat nie Schüler gehabt oder an einer akademischen Institution unterrichtet: Vgl. Albrecht Dümmling, »Fritz Kreisler und der NS-Staat«, in: *musica reanimata* 100 (2020), S. 3–24, hier S. 23.

17 Biancolli, *Fritz Kreisler* (Anm. 11), S. 135.

nen Zeiten in abweichendem Wortlaut wieder. Solche Geschichten, die vorgebliche Tatsachen ausbreiten, auch wenn diese nicht verbürgt sind, lassen vor allem also Rückschlüsse darüber zu, wie Kreisler sich zu unterschiedlichen Zeiten seines Lebens selbst dargestellt wissen wollte. Von der Anekdote um das Ausprobieren einer Geige, die in einem Antiquitätengeschäft spielt und fast mit seiner Verhaftung endete, gibt es mindestens drei verschiedene Versionen Kreislers – man weiß am Ende allerdings nicht, welche davon die »echte« ist, ja noch nicht einmal, ob überhaupt eine von ihnen sich so oder eben anders ereignet hat.¹⁸

Das Mittel der Anekdote ist für Kreisler zweifellos ein Instrument der lebendigen Selbstdarstellung: Denn sie kann Lebensechtheit in einem ungezwungenen, vorläufigen, nur für sich selbst einstehenden Format verbürgen.¹⁹ Dadurch erweitert sie den Spielraum für einen schöpferischen Umgang mit der eigenen Erinnerung, die glaubwürdig nur im Augenblick ihrer Darbietung sein muss. Eine Biografie Kreislers ist daher zwar genötigt, Berichte aus zweiter Hand (wie die von Lochner) zu nutzen; zugleich müsste sie aber auch deren Ungereimtheiten benennen (und damit die hilfreiche Arbeit Biancollis ergänzen). Das mitunter Unscharfe, Erfundene, Dramatisierte von Kreislers Anekdotenwelt sollte in der Möglichkeitsform wiedergegeben und zugleich an handfest Nachweisbarem gemessen werden. So könnte das von Kreisler Erinnernte auf einer Art Bühne des Wissens präsentiert werden: Es würde in Szene gesetzt, indem Fantasien und Fakten einander gegenübergestellt und das Gedächtnis Kreislers auf seine Genauigkeit und seine Absichten des Erinnerns hin überprüft würde.

Vielleicht wäre dann am Ende etwas davon erahnbar, was Milan Kundera einmal mit der alten Idee eines »Theaters der Erinnerung« wiederzubeleben suchte. Im 16. Jahrhundert gab es die Vorstellung, das gesamte mnemotechnisch gespeicherte Weltwissen könnte auf einer Theaterbühne anhand von zahllosen Einzelbildern aus dem Gedächtnis abgerufen und szenisch vorgestellt werden. Diese Idee

18 Vgl. hierzu Lochner, *Fritz Kreisler* (Anm. 4), S. 280f.

19 Vgl. etwa *Anekdote – Biographie – Kanon. Zur Geschichtsschreibung in den schönen Künsten*, hg. von Melanie Unseld und Christian von Zimmermann, Köln u. a. 2013, insb. S. 6ff.

blieb zwar Theorie. Doch Kundera griff die Anregung neugierig auf, solches Speicherwissen mittels bildkräftiger Inszenierungen in tatsächliche lebendige Erinnerung zurückverwandeln zu können. Kundera ging aber einen Schritt weiter: Er hatte ein »Theater der Erinnerung« vor Augen, das Geschichte szenisch vergegenwärtigen und dabei ganz bewusst als *erfundene* erkennbar machen wollte. Wie wäre es, so überlegte er, wenn direkt neben der wissenschaftlichen Erinnerung die fiktive Dichtererinnerung stünde und die Vergangenheit nicht allein so ausbreitete, wie sie war, sondern auch so, wie sie hätte gewesen sein können?²⁰

Kunderas Verfahren könnte dabei helfen, einen neuartigen Zugang zum Denken Kreislers zu gewinnen: Dessen anekdotische Lebensszenen spielen in den Kulissen des biedermeierlichen »Alt-Wien«, des mondänen New York oder der *Bohème de Paris*. Jedes »Heraufholen«²¹ von Erfahrungen aus der Vergangenheit zeigt, wie dabei vieles verblassen, sich verschieben oder von Späterem überlagert werden kann. Kreisler wusste, dass alles Erinnern von seinem im Wandel begriffenen Ich hervorgebracht wird: einem Ich, das unausweichlich in die Dynamiken von Vergessen und Behalten verwickelt ist.²² Wichtig erscheint dabei, dass die erfundenen Geschichten sich im Resultat nicht wesentlich von denen unterscheiden, die tatsächlich passiert sind; dass also Kreisler selbst nichts von sich gibt, was nicht in seinem Leben wirklich hätte stattfinden können. Darin offenbart sich Wesentliches seiner Persönlichkeit.

Kreisler hat nicht nur als Geigenvirtuose, sondern auch als Operettenproduzent, Bonvivant, Börsenspekulant, Hundenarr, Glücksspieler, Gourmet und Zauberkünstler Aufmerksamkeit erregt. Vielleicht könnte der Umstand, dass er über Jahrzehnte hinweg ein Liebling von Publikum und Kritik war, damit zu tun haben, dass er eben nicht nur als Musiker, sondern auch als Person des öffentli-

20 Milan Kundera, »Das Theater der Erinnerung«, in: *Le Monde diplomatique*, 16.5.2003, vgl. unter: <https://monde-diplomatique.de/artikel/!775253> [zuletzt: 4.4.2022].

21 Andreas Dorschel, »Das anwesend Abwesende: Musik und Erinnerung«, in: *Resonanzen. Vom Erinnern in der Musik*, hg. von dem., Wien 2007, S. 12–29, hier S. 13 f.

22 Vgl. Karlheinz Stierle, »Die Unverfügbarkeit der Erinnerung und das Gedächtnis der Schrift«, in: *Memoria. Vergessen und Erinnern*, hg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann, München 1993, S. 117–158, hier S. 117.

chen Lebens im Konzert auftrat – und in jedem Moment aufs Neue dazu einlud, an seinem Spiel und an seinem Leben teilzuhaben. Das wichtigste Kennzeichen seines Stils jedenfalls war es, Musik der Vergangenheit so lebendig zu machen, als wäre sie ganz und gar gegenwärtig. »Wenn ich spiele«, so betonte er einmal, »bin ich meiner völlig sicher und fürchte nicht, mißverstanden zu werden. Freude, Angst, Ärger und Glück – all das kann durch das Medium der Musik aus einem Menschenherzen direkt in ein anderes projiziert werden.«²³ Sein Geigenspiel vermittelt nie den Eindruck, als Kraftakt erzeugt zu werden: Es wirkt im Gegenteil wie aufs Geratewohl und mit beiläufiger Unbeschwertheit erzeugt; es ist aber tatsächlich das Ergebnis von genauester Beobachtung und erarbeitetem Handwerk. Vital und neugierig wirkt der Ton eines Geigers, der für jeden Konzertsaal ein ganz eigenes, immer wieder neues Klangerlebnis entfalten wollte. Lebendigkeit des Erinnerns bedeutete für Kreisler, sich nie zu wiederholen. »Fritz gleicht einem Floh«, bemerkte der Freund Sergej Rachmaninow einmal, »man ist einfach nicht imstande, ihn zu fassen!«²⁴

Ganz ähnlich wie seine vielstimmige Lebensgeschichte und wie der so eigentümlich elektrisierende Ton seiner Geige lassen sich auch Kreislers Kompositionen auffassen. Sie scheinen aus tausenderlei Reminiszenzen zusammengesetzt zu sein und bieten den Hörenden ein Gewimmel von Stilanleihen, die gerade durch ihr vielseitiges Mit- und Gegeneinander noch lebendig zu sprechen vermögen. Und so mag schließlich auch die Biografie des Künstlers selbst als Kunstwerk erscheinen: »Die eigene Lebensgeschichte kommt einem darum so langweilig vor«, so hat einmal Elias Canetti nicht ohne Ironie bemerkt, »weil sie nicht wirklich erfunden ist.«²⁵

Dass Geschichte erzählen kann, was stattgefunden hat, ist kaum mehr als eine trügerische Hoffnung. Denn alles Erzählte hat nur *vielleicht* so stattgefunden, wie es überliefert wird. Daher sollte eine Erinnerung aber auch nicht deswegen als falsch bezeichnet werden, weil ihre Spuren als belegbare Quelle bereits verwischt wurden. Im

23 Fritz Kreisler, zit. nach Lochner, *Fritz Kreisler* (Anm. 4), S. 83.

24 Sergej Rachmaninow, zit. nach ebd., S. 221.

25 Elias Canetti, *Aufzeichnungen 1973–1984*, München 1999, S. 15.

Falle Kreislers ist er selbst es, der sich statt eines Gebäudes aus unanfechtbaren Fakten ein bewegliches Lebens-»Theater« gebaut hat. Wenn man Kreisler verstehen will, muss man den Ereignissen auf seiner Bühne zwar nicht unbedingt Glauben schenken. Aber man darf Kreislers eigenes »Theater der Erinnerung« anschaulich werden lassen.

2 Zusammengesetzte Tradition (1875–1905)

Möglichkeitssinn

Der Mann ohne Eigenschaften, Robert Musils Jahrhundertroman über die Endzeit der k.u.k.-Monarchie, spielt in einem ähnlichen »Theater der Erinnerung«, wie es Kreisler für seine eigene Lebensschilderung ersonnen hat. Musil beschreibt auf vielen hundert Seiten die Tätigkeit einer allgewaltigen Wiener Einrichtung, der »Parallelaktion«, die für das Jahr 1918 das 70. Thronjubiläum von Kaiser Franz Joseph vorbereitet. Es handelt sich dabei um ein detailversessen geplantes intellektuelles, politisches und gesellschaftliches Vorhaben – das es allerdings nie gegeben hat. Als eine Sammlung von Erinnerungen, die in größter Genauigkeit zeitgeschichtliche Glaubwürdigkeit vortäuscht und zugleich beständig ironische Hinweise auf ihr Erfundensein gibt, lässt sich Musils Erzählstil insgesamt beschreiben. In der Hauptfigur Ulrich, die mit Vertretern der Diplomatie, Lustmördern oder Salonköniginnen verkehrt, wird die Wirklichkeit als planlose Abfolge einer Fülle von möglichen Ereignissen dargestellt. Gemeinschaftliche Handlungen wie die der »Parallelaktion« werden daher nicht durch einzelne Fakten, sondern erst durch Statistik glaubwürdig: »Das heißt, dass die Jahreszahlen der Kriege, die Namen der Sieger und der Besiegten, die verschiedenen politischen Initiativen sich aus einem Spiel von Variationen und Permutationen ergeben, deren Grenzen mathematisch bestimmt sind von viel tieferen Kräften«; Milan Kundera hat gerade hierin die Verbindung zwischen Musil und dem »Theater der Erinnerung« entdeckt: Das enzyklopädisch versammelte Wissen der Geschichte wird zum erfundenen Drama gemacht, gerade weil die »tieferen Kräfte« in einer anderen »Variation der Geschichte oft deutlicher zum Ausdruck kommen als in der, die sich, zufällig, ereignet hat«. ²⁶

26 Kundera, »Das Theater der Erinnerung« (Anm. 20).

Was sich tatsächlich, aber eben »zufällig« ereignet hat, ist also zweitrangig gegenüber dem, was hätte gewesen sein können. Ulrich ist in Wirklichkeit »ein Mann *mit* allen Eigenschaften, aber sie sind ihm gleichgültig.«²⁷ Das heißt, er besitzt in vielerlei Hinsicht Begabungen, weiß aber nicht viel mit ihnen anzufangen. Er verharrt in abwartender Zögerlichkeit gegenüber dem Leben: »Ein Mann ohne Eigenschaften sagt nicht Nein zum Leben, er sagt Noch nicht!«²⁸ Er analysiert genau die Unzulänglichkeiten im Alltag seiner Mitmenschen, möchte sich selbst jedoch zwischen der gegebenen Wirklichkeit und den vorstellbaren Möglichkeiten nicht festlegen lassen: »Wenn es aber Wirklichkeitssinn gibt, (...) dann muß es auch etwas geben, das man Möglichkeitssinn nennen kann«, sagt er einmal, »so ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebenso gut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.«²⁹ Ulrich, der »alle von seiner Zeit begünstigten Fähigkeiten und Eigenschaften« besitzt, fehlt »die Möglichkeit ihrer Anwendung«, und er beschließt daher, »ein Jahr Urlaub von seinem Leben zu nehmen«, um eine solche Anwendungsmöglichkeit zu suchen.

Ulrich wird in Musils Roman als typische Figur seiner Epoche beschrieben. Es verwundert so kaum, dass auch Kreisler zahlreiche Ähnlichkeiten zu Ulrich erkennen lässt. Der junge Kreisler ist in vielerlei Hinsicht hochbegabt und beflügelt von der Absicht, Bedeutendes hinterlassen zu wollen. Ähnlich wie Ulrich, der sich als Mathematiker und Ingenieur versucht, bemüht sich Kreisler darum, beim Militär oder in der Medizin Erfüllung zu finden. Und ebenso wie Ulrich nimmt er sich dabei als junger Mann einen »Urlaub von seinem Leben«, um erst viele Jahre später die letztgültige Entscheidung treffen zu können, Geiger zu werden. Möglich ist ihm diese Freiheit, weil er sich zunächst auf keine soziale Rolle in der Gesellschaft festlegen lässt. Ein solcher Umstand bedeutet Belastung und Chance zugleich: Erst lange Zeit später wird – für Ulrich ebenso wie für Kreisler – das wenig zielgerichtete Leben durch Anpassung an

27 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 1, hg. von Adolf Frisé, Hamburg 1976, S. 155 [Hervorhebung vom Autor].

28 Clarisse über Ulrich, in: ebd., S. 455.

29 Ebd., S. 16.