

ROMBACH WISSENSCHAFTEN · REIHE LITTERAE

herausgegeben von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler

Band 169

Michael Custodis und Albrecht Riethmüller (Hg.)

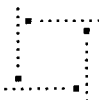
Georg Kreisler – Grenzgänger

Sieben Beiträge mit einem Nachwort
von Georg Kreisler

ROMBACH  VERLAG

Dieses Buch entstand im Rahmen der Arbeiten des Sonderforschungsbereiches 626 der Freien Universität Berlin »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste«. Gedruckt mit der freundlichen Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Sonderforschungsbereich 626
Ästhetische Erfahrung im Zeichen
der Entgrenzung der Künste
Freie Universität Berlin



Deutsche
Forschungsgemeinschaft

DFG

2009.

43574

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2009. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten

Umschlag: www.simonraabenstein.com

Satz: TIESLED Satz & Service, Köln

Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG, Freiburg i.Br.

Printed in Germany

ISBN 978-3-7930-9554-5

**Bayerische
Staatsbibliothek
München**

FRIEDRICH GEIGER

Musik in der politischen Kunst Georg Kreislers

Versteht man unter ›politischer Kunst‹ im weitesten Sinn eine Kunst, die sich gegenüber der Gesellschaft kritisch-seismografisch verhält, dann besteht kein Zweifel, dass Georg Kreislers Œuvre hier mit einbegriffen ist. Er selbst hat immer wieder betont, dass er sich als politischen Künstler sieht:

Ich bin immer links gewesen, ich bin immer ein Protestler gewesen, ich war immer gegen die kapitalistische Gesellschaft, gegen das kapitalistische Leistungsdenken und die Schablonen, die im Rahmen dieses Systems geschaffen werden.¹

Und an anderer Stelle heißt es explizit: »Ich begreife mich natürlich als politischer Liedermacher«.² Allerdings deutet schon der Umstand, dass ihm solche Positionsbestimmungen nötig schienen, darauf hin, wie wenig sich sein künstlerisches Profil im Großen und Ganzen mit dem deckt, was zumeist unter dem Etikett ›politische Kunst‹ im Angebot ist. Zwar weisen die gängigen Amalgame, zu denen Politik und Kunst in unterschiedlichen Mischungsverhältnissen verschmelzen, ein breites Spektrum auf. Es reicht von politischer Propaganda mit künstlerischen Mitteln wie in der Agitprop über die dekurrierende Ironie von Satire und Kabarett bis zur sog. engagierten Kunst, die ihren kulturellen Anspruch in den Dienst politischer Anliegen stellt. Doch so offenkundig Kreislers Schaffen mit einigen dieser Genres Schnittmengen bildet, so offenkundig ist zugleich, dass es in keinem von ihnen restlos aufgeht. Vielmehr zeigt seine Kunst eine unverwechselbare Eigenart, die wesentlich – und das soll im Folgenden erörtert werden – auf Kreislers spezifischer Beziehung zur Musik beruht. Auf drei Aspekte, die ihn meines Erachtens deutlich von politischer Kunst üblichen Typs absetzen, möchte ich dabei eingehen; und zwar unter den Stichworten ›Musik als Metapher‹, ›Sprache aus Musik‹ und ›Musikalische Grenzen‹.

1 Zit. n. Hans-Juergen Fink/Michael Seufert, Georg Kreisler gibt es gar nicht. Die Biographie, Frankfurt a.M. 2005, S. 227.

2 Zit. n. Thomas Rothschild, Liedermacher. 23 Portraits, Frankfurt a.M. 1980, S. 108.

Musik als Metapher

Schon das schiere Quantum musikbezogener Inhalte in Kreislers Werk lässt erkennen, dass ihm Musik weit mehr bedeutet als ein künstlerisches Ausdrucksmittel. Angefangen von berühmten Liedtexten wie *Der Musikkritiker* oder *Opernboogie* über Bühnenwerke wie *Heute Abend: Lola Blau* von 1971 oder *Der Aufstand der Schmetterlinge* aus dem Jahr 2000, deren Protagonisten Musiker sind, bis hin zu literarischen Arbeiten wie den drei Satiren *Heute leider Konzert*, die Kreisler zwei Jahre später vorlegte – stets spielt Musik eine Schlüsselrolle. Überblickt man die inhaltlichen Funktionen, die das Motiv der Musik in Kreislers Arbeiten erfüllt, so fällt vor allem auf, dass ihm musikalische Systemzusammenhänge als Metaphern für gesellschaftliche Verhältnisse dienen. *Das Triangel* beispielsweise, eines der bekanntesten Lieder, schildert eine Opernaufführung aus der Perspektive des Triangelspielers (siehe Auszüge des Textes im Anhang). Dabei lässt sich der Apparat des Opernorchesters als Sinnbild für die Gesellschaft begreifen, eine Gesellschaft, in die sich der Einzelne – hier in der Person des Triangelspielers verkörpert – gewissermaßen eingetaktet sieht. Auch das unbedeutendste Individuum, so könnte man die Kernbotschaft der Parabel übersetzen, ist für das Gelingen des Ganzen unverzichtbar. Indem diese Botschaft jedoch durch das Bild des musizierenden Orchesters transportiert wird, entsteht jene für Kreisler typische Mehrschichtigkeit und Uneindeutigkeit, die ihn von anderen, plakativeren Formen politischer Kunst abhebt. Denn das Plädoyer für den Triangelspieler gerät ja alles andere als ungebrochen. Auch die unangenehmen Seiten dieses Charakters werden nicht ausgespart: die Borniertheit, die Selbstüberschätzung, die Kunstfeindlichkeit, das Desinteresse am Ganzen, dessen Teil er ist, seine Frustration etc. All diese Facetten bündelt Kreisler, indem er die Gedanken des unterprivilegierten Musikers vor der Folie des Orchesters wiedergibt. Auf diese Weise artikuliert sich durch die musikalische Parabel eine mehrdimensionale Kritik, die sich nicht allein gegen die oft gescholtenen ›Verhältnisse‹ richtet, sondern überdies auch das Verhalten des Einzelnen hinterfragt, der das Seine zu diesen Verhältnissen beiträgt. Schließlich beinhaltet die Orchestermetapher auch eine für Kreisler nicht uncharakteristische Skepsis, denn das Ausbrechen des Triangelspielers aus seiner vorherbestimmten Rolle scheint ausgeschlossen. Er wird sich vielmehr mit einem Schicksal abfinden, dessen Dürftigkeit die Klavierbegleitung mit jenem einzelnen Ton persifliert, in dem sich der Beitrag des Triangelisten zu der dargebotenen Oper erschöpft.

Kreislers Verwendung von Musik als gesellschaftlicher Metapher erscheint besonders deutlich in dem Motiv des Konzertbesuchs, das in allen Sparten

seines Œuvres regelmäßig wiederkehrt. Die Situation des Konzerts, wahlweise auch der Opernvorstellung, schildert Kreisler als gesellschaftlichen Mikrokosmos, worin sich wie unter der Lupe all jene menschlichen Defizite und Verhaltensweisen erkennen lassen, die der Utopie einer idealen Gesellschaft im Wege stehen. Musik, ihre Darbietung und ihr Konsum im Konzert liefern hierfür aufgrund des weiten Netzes sozial relevanter Gesichtspunkte, die sich damit verknüpfen, ausgezeichnetes Anschauungsmaterial. Das beginnt bei der Motivation, die hinter dem Konzertbesuch steht. Wie Kreisler immer wieder betont, gründet sie in den meisten Fällen nicht in künstlerischem, sondern im gesellschaftlichen Interesse des Sehens und Gesehen-Werdens, bei dem als notwendiges Übel in Kauf genommen wird, das auch Musik erklingt. Der soziale Aspekt setzt sich fort in den unvermeidlichen Pausengesprächen über das Erklungene, prototypischen und jedem Opern- und Konzertbesucher vertrauten Gesprächen, in denen Inkompetenz, Intoleranz, Anmaßung, Gehässigkeit und Eitelkeit fröhliche Urständ feiern, wie es Kreisler beispielhaft im *Opernboogie* vorführt. Und die soziale Komponente reicht bis zu den Funktionen der Entlastung und Verschleierung von gesellschaftlichen Realitäten durch Musik. Wie Kreisler deutlich macht, werden diese Funktionen in der Musik sowohl von denen gesucht, die unter diesen Realitäten zu leiden haben, als auch von jenen, die davon profitieren. »Wer von Bach die *Tocatta und Fuge* hört«, heißt es in *Der Tod im Konzert*,

überhört einen Mord in Madrid.
Der gehässigste Antisemit
hat bei Mendelssohn immer gern zugehört.
Und was Mozart im Tiefsten empfunden hat
wird verwandelt und heißt jetzt Kultur.
Man empfängt es um Punkt zwanzig Uhr
und vergisst, wo die Welt ihre Wunden hat.

Sprache aus Musik

Während sich somit auf der inhaltlichen Ebene von Kreislers politischer Kunst die Bezugnahme auf das gesellschaftliche System Musik besonders charakteristisch auswirkt, so erscheint diese Kunst auch auf der Ebene der Faktur, bisweilen sogar in ihrer Substanz aus dem Geist der Musik entstanden. So zeigt sich regelmäßig auch der verbale Anteil stark von klanglichen Faktoren geprägt. Kreisler hat selbst darauf hingewiesen, dass im Entstehungsprozess seiner Arbeiten der textliche vom musikalischen Einfall kaum zu trennen sei:

Wenn es ein Lied ist, findet das meistens am Klavier statt. Das heißt: Text und Musik gleichzeitig. Nicht immer, aber meistens. Ich phantasier' herum am Klavier, und gleichzeitig mit einer Melodie fällt mir dann ein Text ein. Und das wird dann ausgearbeitet. Sowohl die Melodie wie auch der Text. So wie bei einem Kreuzworträtsel die leeren Stellen aufgefüllt werden. [Und] manchmal kommt es auch vor, dass einem eine Zeile einfällt und dass man sie dann vertont. Manchmal hat man eine Melodie und fragt sich nachher nach der Zeile. Aber im Allgemeinen ist es gleichzeitig.³

In dieser Gleichzeitigkeit spiegelt sich die Besonderheit wider, dass Kreislers Sprache einen überaus hohen Musikanteil aufweist. Vielfach erwächst aus dieser Affinität zu den klanglichen, rhythmischen und intonatorischen Schichten von Sprache eine regelrechte Sprachmusik. Als Beispiel kann die *Telefonbuchpolka* dienen. Ihr Text bis nach dem ersten Refrain lautet:

Ich sitze gern im Wirtshaus
am wirtshäuslichen Herd.
Dort sitz ich wie bei mir z'Haus
und werde nicht gestört.
Der Wein wird schön älter,
in meine Kehle fällt er,
der Kalterer wird kälter,
so wie es sich gehört.
Ich les nicht in Journalen,
ich red mit keiner Frau.
Für die müßt ich noch zahlen –
dazu bin ich zu schlau.
Wenn ich Inspiration such,
Gesellschaftsliason such,
les ich das Telefonbuch,
dort find ich das genau.
Alle meine Freund' stehn drin,
und zwar auf Seite ›V‹:

Vondrak, Vortel, Viplaschil,
Voytech, Vozeck, Vimladil,
Viora, Vrabel, Vrtileck,
Viglasch, Vrazzeck, Vichnaleck,
Vregga, Vrba, Vickodill,
Vrablich, Vutzem, Viskocil,
Vochedecka, Vuggelic,
Vrtatko, Vukasinowitsch,
Vorrak, Vondru, Vorlicek,
Voralek, Vosmik, Vorlik, Vrba, Vrtl,
Vodrupa, Vozenilek,
Vrinis, Vostarek,
Vrtala und Viplacil,
Vrzala und Vistlacil,
Vouk, Vudipka, Vitschesal,
Vrazdil, Vrana, Vimmedall,
Vrbizki, Vrbezki, Vranek.

Es ist evident, dass die Grundidee dieses Liedes, der entscheidende Impuls, musikalischer Natur ist und der klanglichen Faszination an der Konsonantenhäufung entspringt. Vergleichbares ließe sich über einen bestimmten, sehr häufigen Typus kreislerscher Vokalmusik sagen, bei dem sich die Textgestalt ebenfalls primär aus klanglichen Kriterien wie dem Reim, der Assonanz oder ähnlichem ergibt. Die Sinnentwicklung von Texten wie *Zwei alte Tanten tanzen Tango* oder *Max auf der Rax* vollzieht sich in erster Linie nicht nach logischen, sondern nach lautlichen Kriterien, und die Faszination, die

3 Georg Kreisler in einem Interview mit Hans-Juergen Fink und Michael Seufert vom November 2004, zit. n. Georg Kreisler, *Leise flehen meine Tauben. Gesungenes und Ungesungenes*, Frankfurt a.M. 2005, S. 13.

von diesen Liedern ausgeht, gründet zu einem guten Teil darin, zu verfolgen, wie es Kreisler gelingt, dem Mechanismus der Lautfortpflanzung einen Sinn – häufig auch einen Un-Sinn – abzugewinnen.

Schon diese Beispiele zeigen die tendenzielle Valenzumkehrung des herkömmlichen Wort-Ton-Verhältnisses in ein Ton-Wort-Verhältnis. Voll und ganz ist dies der Fall in einer Reihe von Vokalstücken, die nicht Vertonungen eines existierenden Textes, sondern umgekehrt Vertextungen existierender Töne sind. Um ein Beispiel für dieses Kreisler ganz eigene Genre zu geben, bei dem das künstlerische Resultat gleichsam musikgeneriert erscheint, möchte ich auf das Lied *Wo sind die Zeiten dahin* näher eingehen.

Wie man sieht, liegt dem Lied der erste Satz von Mozarts *Klaviersonate C-Dur* KV 545 aus dem Jahr 1788 zugrunde, die der musikalische Volksmund als *Sonata facile* zu bezeichnen pflegt. Kreisler hat diese Musik einem Verfahren unterzogen, das er selbst ›Austextierung‹⁴ nennt und in Liedern, aber auch in Bühnenwerken zum Einsatz gebracht hat. So besteht das vierte Bild der 1999 uraufgeführten ›musikalischen Komödie‹ *Du sollst nicht lieben* im wesentlichen aus einer Austextierung des ersten Satzes von Beethovens fünfter Symphonie. Im vorliegenden Fall ist ebenfalls nahezu der gesamte Satz austextiert, ohne Wiederholung der Exposition und mit der Verdoppelung der dritt- und vorletzten Takte als einziger Abweichung vom Original. Die künstlerische Triftigkeit dieses Verfahrens in Verbindung mit dem applizierten Text erschließt sich beim Hören sofort. Doch worauf beruht sie im Einzelnen?

Nimmt man zunächst das Gesamtgebilde in den Blick, so ist die Absicht klar: es geht um eine ätzende Satire auf Kreislers Geburtsstadt Wien, zu der er begrifflicherweise ein höchst ambivalentes Verhältnis hat. Es war die Stadt, aus der er im September 1938 vor den Nazis floh, und deren Politik der ›Künstlerverhinderung‹ er mehrfach, beispielsweise 1996 in einem offenen Brief, anprangerte.⁵

Dass Mozarts *Sonata facile* einer Breitseite gegen Wien als geeignetes Trägermedium dienen kann, leuchtet unmittelbar ein. Dabei greift die semantische Unterstützung des Textes grundsätzlich auf mehreren Ebenen. Ganz allgemein fungiert das Werk in seiner Eigenschaft als eines der populärsten Stücke des populärsten unter den mit Wien verbundenen Komponisten gewissermaßen als klingendes Emblem der Stadt und eröffnet sofort entsprechende Assoziationszusammenhänge. Zu diesen gehört, dass es sich um ein Paradebeispiel der ›Wiener Klassik‹ handelt. In Verbindung mit dem Text, der die wienerische Traditionsfixiertheit aufs Korn nimmt, aktualisiert und repräsentiert die Musik das klassische Erbe, von dem Wien zehrt – man

4 So in einer Regieanweisung zu »Du sollst nicht lieben. Musikalische Komödie in siebzehn Bildern« (1999), Leihmaterial des Stückgut Bühnen- und Musikverlag GmbH München, S. 14.

5 Süddeutsche Zeitung vom 1. Oktober 1996.

könnte auch sagen: die Lorbeeren, auf denen es sich ausruht. Ferner spielt die Schlichtheit und Simplizität der »leichten Sonate«, ihre Abgespieltheit in unzähligen Klavierstunden in das Urteil über die Wiener Mentalität hinein, das Kreisler mit diesem Lied fällt. Und nicht zuletzt schwingt im assoziativen Raum dieser Musik auch das volksläufige Wissen um Mozarts letzte Wiener Jahre mit, in denen es die Stadt ihrem Genie nicht eben leicht machte – ein Topos, der auch mit Blick auf Schubert, der komponierte, »weil er Hunger spürte«, aktualisiert wird.

Bemerkenswert ist nun insbesondere, wie präzise die sprachliche Schicht, die »Austextierung« also, die Struktur der zugrundeliegenden Musik aufgreift, genauer gesagt, wie sinnfällig sie sich ihrer bedient. Zunächst gibt das Hauptthema den Tenor des Stückes vor: »Wo sind die Zeiten dahin / als es noch gmütlich war in Wien?« Die folgenden »Als noch...«-Sätze führen diese Parole näher aus, indem sie ein Wien-Klischee an das andere reihen: herzige Fiaker, schneidige Husaren, die Hofburg, Marie Antoinette, der hungernde Schubert usw. Dabei korrespondiert die inhaltliche Klischeehaftigkeit, das Herunterbeten der Attraktionen mit der Mechanik der auf- und absteigenden Skalen. Gegen die Schlusskadenz des Hauptthemas in Takt 12 artikuliert Kreislers Text dann auch die Kehrseite der »Gmütlichkeit«, nämlich Grauen und Tod. Nach der knappen Überleitung verkündet der Text des Seitenthemas die Devise »Wien bleibt Wien / des is grad des Schöne dran« etc., und was im Hauptthema die Skalen sind, sind hier die Dreiklangsbrechungen, nämlich musikalisch Schlichtestes, das Kreisler mit Sarkasmen über den Wiener Traditionalismus versprachlicht. Die drei Schlusstakte der Exposition bekräftigen musikalisch wie textlich das im Seitenthema Gesagte.

Die in Takt 29 einsetzende Durchführung vollzieht Kreislers Austextierung minutiös mit. Genau wie die *musikalische* Motivik knüpft sie zunächst an den Schluss der Exposition inhaltlich an und entfaltet dann in den traditionalistischen Gemeinplätzen genau das klischeehafte Material, das sich in den Skalen und den Dreiklängen der Exposition bereits vorgeprägt hatte. Die Reprise recurriert wieder auf die Ambivalenz von Gemütlichkeit und Grauen. Allerdings tritt gegenüber der Exposition eine vehemente inhaltliche Steigerung dadurch ein, dass nun nicht mehr Kaiser Franz und seine Herrschaft, sondern Hitler und die Judenverfolgung genannt sind. Auch die im Bereich des Seitenthemas angeführten Beispiele für Rückständigkeit erscheinen in der Reprise intensiviert. Die Schlussgruppe wiederholt Kreisler – wie erwähnt, die einzige Modifikation gegenüber dem Original –, um hierdurch am Ende des Liedes anklingen zu lassen, dass Risikobereitschaft und der Wille, sich selbst zu ändern, der einzige Ausweg aus der Misere wären.

Allegro

Wo sind die Zei - ten dahin als es noch gmütlich war in Wien

5 Als noch die herzigen Fiaker durch die Straßen glitten als noch die schneidigen Husaren aus der Hofburg ritten, als noch Marie Antoinette nach Paris kutscherte,

8 als noch der Schubert komponierte, als noch der gute Kaiser Franz beinahe nichts erlaubte und das Volk in Kriege lenkte, manche köpffe, manche henkte,

11 nix wie Tod gab's weit und breit, wo - is die Zeit? Manche sind zwar fortgeschritten, Wien bleibt Wien, andre Länder, andre Sitten; des is grad des

15 tr Schöne dran. Wien bleibt Wien, daß man sich dran g'wöhnen kann.

Abb. 4.1: Mozart, Klaviersonate G-Dur KV 545 (Sonata facile) aus dem Jahr 1788, erster Satz, T. 1-35. Notentext, von Friedrich Geiger nach der Einspielung des Liedes auf der LP Everblack's (1971, Intercord 180.020) um die von Georg Kreisler gesungenen Worte ergänzt.

Musikalische Grenzen

18
Hier gibt's kein Lenin, kan Ho Tsch Minh, ka Disziplin, nur Melodien und Harmonien, die in Ber-

21
lin längst nicht mehr ziehn, weil wir in Wien al - le hin und wieder sagen:

24
Nur nix Neuch's, bleib mer Al - ten. Ändern laßt sich gar nix, schön beim weil der Wiener das net

27
wül. Ändern gar nix, Arbeit wär zu viel. Ja - woi. Na! Ändern gar nix, Erde sich noch laßt sich weil die

30
dreht. Leb mer nur so weiter, spät. Ich sag ja schon Wozu denn Wir lassen alles so, wenn man das wenn mer tot sind, st's zu seit zwanzig Jahr: ein Experiment? wie's war; Neue nur net

33
kennt. Ändern laßt sich gar nix, dafür. Ändern solln die ändern, wir. Solang der Steffel solang der Prater weil es steht ja nicht weil die ändern sind net noch net

Abb. 4,2.

Ähnlich, wie in dem Lied *Wo sind die Zeiten dahin* Mozarts Klaviersonate als klingendes Symbol für die Stadt Wien steht, rufen in Kreislers Œuvre häufig musikalische Genres das Milieu auf, das es zu schildern gilt. Zahlreiche Beispiele ließen sich anführen; stellvertretend sei das *Lied für Kärntner Männerchor* genannt, worin die Bizarrerie der Liedertafelwelt nicht nur im Text, sondern auch in der Musik durch groteske Überzeichnung ihrer stilistischen Stereotype offengelegt wird. Gerade in dieser karikierenden, bloßstellenden Funktion kann Musik politische Anliegen wirksam unterstützen, ein auch von anderen kritischen Komponisten gern genutztes Potential, wie sich beispielsweise an Hanns Eislers Liederzyklus *Zeitungsausschnitte für Gesang und Klavier* op. 11 beobachten lässt, einer Persiflage auf das romantische Klavierlied deutschen Typs. Man könnte Kreisler deshalb mit guten Gründen in einem Traditionszusammenhang kritischen Humors in der Musik sehen, der zu Beginn der 1920er-Jahre international hervortrat und ein breites Spektrum künstlerischer Ausdrucksformen aufwies, das sämtliche persiflierenden Kompositionsweisen wie musikalische Satire, Ironie, Groteske oder Parodie umfasste, bis hin zu den dadaistischen Kompositionen von Efim Golyšev, Erwin Schulhoff oder Hans Jürgen von der Wense. Gemeinsam war all diesen Spielarten der gegen die bürgerliche ›Institution Kunst‹ und ihre verklärenden Rituale gerichtete Impuls. Von hier aus lassen sich mehrere Parallelen zu Kreisler ziehen, beispielsweise was das Anrennen gegen den Konzertbetrieb als Ort bürgerlicher Selbstbeweihräucherung angeht.

Vor allem aber weist das Arsenal des kritischen Humors in der Musik ein Verfahren auf, das gerade von Kreisler perfektioniert wurde. Gemeint ist das gezielte Spiel mit den Grenzen zwischen sog. ernster und sog. Unterhaltungsmusik. Es ist ein Spiel, das sich zum einen in der prononcierten Markierung solcher Grenzen, zum anderen in deren systematischer Verwischung ergehen kann. Dabei liegt auf der Hand, dass sich die ›Institution Kunst‹ an diesem Punkt besonders empfindlich treffen lässt. So kritisiert Kreisler am Modell der Grenze zwischen ›U‹ und ›E‹ ganz unterschiedliche Facetten des Kulturbetriebs, beziehungsweise die dahinter wirksamen Denkweisen: In dem Lied *Bach in Boogie-Woogie* beispielsweise ist es der Hang zu leichter Konsumierbarkeit von Kultur auf Seiten des Publikums, der sich mit den wirtschaftlichen Interessen des Kulturmanagements zu einer gigantischen Verblödungsmaschinerie verbindet. Andererseits macht sich Kreisler genauso über die sozialen Abgrenzungsrituale derer lustig, die ängstlich auf die strikte Trennung der musikalischen Bezirke pochen.

Liebestraum
Rêve d'amour No. 3 Love's Dream
„O lieb, so lang du lieben kannst“
Notturmo

Herausgegeben von August Schmid-Lindner Franz Liszt

Poco Allegro con affetto

dolce cantando

SONJA: Schön? LOTTEAR: Eß' dich! SONJA: Und jetzt erzehl!

ich Ihnen etwas über mich. also: Ich arbeite in der Modestrange LOTTEAR: Alle Frauen arbeiten in der Modestrange SONJA: Gut, aber wenn werde ich in *ppoco cresc. ed agitato* LOTTEAR: Die Brande

© B. Schott's Söhne, Mainz, 1998

Ein vollständige Kopie von "Namen der geistlich verbannt und laizistisch verbannt werden" ist egal. Nennen Sie mir etwas, was nicht egal ist. SONJA: Wie beide sind nicht egal. Sie müssen...

Abb. 5: Beispiel für Georg Kreislers Verfahren der Austextierung in der musikalischen Komödie *Du sollst nicht lieben* (1999). Franz Liszt, *Liebestraum*. Berlin, Akademie der Künste, *Georg-Kreisler-Archiv* 198, S. 1

Dabei beruht die spezifisch kreislersche Kunst wesentlich auf dem nicht eben häufigen Fall, dass sich ihr Schöpfer in beiden Bereichen, dem »E« wie dem »U«, gleichermaßen souverän bewegt. Aus dem Repertoire der europäischen Kunstmusik sind Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Antonín Dvořák, Franz Liszt und Wolfgang Amadeus Mozart die Komponisten, auf die sich Kreisler am ausgiebigsten bezieht, beispielsweise in den häufigen musikalischen Zitaten. Diese verleihen vielen seiner Lieder einen nonverbalen Subtext, der ihre gesellschaftskritische Aussage wesentlich verstärken kann. So zitiert Kreisler in *Sancta Politica*, dem sarkastischen Porträt des Typus Berufspolitiker, sinnfällig die Aufttrittsarie *O sancta justitia* des selbstgefälligen Bürgermeisters Van Bett aus Albert Lortzings *Zar und Zimmermann*, die auch für Teile des Textes als Modell diente. So singt Van Bett etwa in der Mitte seiner Arie:

Denn ich weiss zu bombardieren
Zu rationieren und zu expektorieren,
Zu inspizieren, zu rasonieren,
Zu echauffieren und zu malträtierten.

Daraus wird bei Kreisler:

Denn ich weiß zu intrigieren,
zu insultieren,
zu prozessieren,
zu blamieren,
inspizieren,
kommandieren,
kalkulieren,
malträtierten,
echauffieren,
führen,
rühren,
schmierern,
entnazifizieren.

Was die Genres der Populärmusik angeht, die Kreisler einsetzt – Jazz, Swing, Boogie-Woogie, Tango, Walzer, Wiener Lied, Chanson etc. – so dienen sie zum einen als Medium, über das sich das Publikum gut erreichen lässt:

Als Künstler versuche ich nichts anderes als die Absurdität des Lebens zu beschreiben, sie in ihrer ganzen, bisweilen deprimierenden Wahrheit durch Worte und Musik darzustellen. Um das Publikum an dieser Wahrheit zu beteiligen, muss ich gleichzeitig amüsant sein, sonst verlieren die Leute das Interesse,⁶

⁶ Georg Kreisler, *Mein Heldentod*, Wuppertal 2003, S. 133.

heißt es in *Mein Heldentod*. Doch jenseits solcher kommunikativen Erwägungen verwendet Kreisler auch die populären Musiksprachen nie, ohne dass sich damit eine inhaltlich-dramaturgische Absicht verbände. Dabei ist der häufigste Fall der, dass zwischen der prononcierten Unbeschwertheit der Musik und schockierenden Textinhalten ein Kontrast erzeugt wird, sich ein Abgrund zwischen musikalischer und verbaler Semantik auftut. Zu den beklemmendsten Beispielen dieses Verfahrens gehört das Lied *Weg zur Arbeit*, das den täglichen Gang eines Überlebenden der Nazizeit schildert, der sich auf Schritt und Tritt mit den damaligen Tätern konfrontiert sieht (siehe den Text im Anhang).

Resümee

Die Kunst Georg Kreislers, so lässt sich festhalten, ist durch und durch politisch. Sie ist jedoch keine ›politische Kunst‹ im Sinne der geläufigen Genres. Vielmehr bezieht sie ihre Besonderheit und ihre durchschlagende Wirkung aus ihrer Fundierung in der Musik, durch die sie sich von anderen Formen politischer Kunst unterscheidet, selbst wenn diese Musik einbeziehen. Bei Kreisler indessen kann man von einer politischen Kunst sprechen, die in wesentlichen Zügen aus der Musik entsteht, die sich auf Musik als zentrales Paradigma bezieht und die ihre Dramaturgie zu weiten Teilen aus einem pluralistischen Musikverständnis bezieht, das souverän mit den gängigen Grenzverläufen zwischen ›high‹ und ›low culture‹ zu spielen weiß.

Versucht man diese fundamentale Bedeutung der Musik im Œuvre Kreislers und ihre spezifische Beziehung zu seinen gesellschaftlichen Anliegen zu begreifen, dann liegt es nahe, die Gründe im Biografischen zu suchen. Musik erscheint hier als Basis einer Lebensgeschichte, zu deren Grund- und Leiterfahrungen Ausgrenzung und Vertreibung gehören und die deshalb von vielerlei Wandel geprägt ist. In diesem Wandel bildete Musik, mehr noch als die Sprache, die Kreisler zweimal mühsam zu wechseln gezwungen war, die Konstante. Musik lieferte Kreisler den lebensnotwendigen Fluchtpunkt, auf den sich alles beziehen und durch den hindurch sich die kontinuierliche Erfahrung der Fremdheit erst artikulieren ließ. Insofern stehen Musik und Politik bei Kreisler in einer unauflösbaren Verbindung, in der sich die eine an der anderen stets neu aufzuladen vermag.

Anhang

1. Georg Kreisler, *Das Triangel*

Ja, da sitz ich mitten im Orchester drin
und halte bereit mein Triangel.
Und endlich zeigt der Dirigent auf mich hin,
und schon steh ich auf und mach: [J]

[...]

Meistens werd ich schläfrig von all dem Getös,
besonders bei Richard Strauss.
Doch schlafen geht nicht: Der Dirigent wär ja bös,
er braucht mich ja wegen dem [J],
ach, wär doch die Oper schon aus.

Es ist schwer zu glauben, doch einst war ich jung
und studierte an der Akademie.
Ich spielte Klavier mit Elan und Schwung,
meine Technik erregte Begeisterung,
und man nannte mich ein Genie.
Ich spielte Carnival und die Sylphiden,
die Rhapsodien und die Pathétique.
Ich lernte Czernys und Chopins Etüden,
und ich war jung und liebte die Musik.
Und eines Tags sah ich mit viel Vergnügen
neben den gesamten Werken Glucks
im Musikgeschäft auch ein Triangel liegen.
Da lachte ich und kaufte es – als Jux...

[...]

Man wird so nervös und der Sessel ist hart,
und nie bekomm ich Applaus.
So sitz ich halt da und wart und wart,
bis ich aufstehn darf und mach: [J],
und dann ist die Oper aus.

2. Georg Kreisler, *Weg zur Arbeit*

Jeden Morgen gehe ich zirka acht Minuten lang,
 Außer, wenn ich krank bin, von meiner Wohnung in meine Kanzlei.
 Das ist schon seit Jahren so, ich bin nicht der einzige,
 Für die meisten Leute geht das Leben so vorbei,

Ich grüße freundlich die Verkäuferin meiner Zeitung,
 Sie hat es schwer heut seit jenem grausigen Prozeß.
 Ihr Mann ist eingesperrt wegen so mancher Überschreitung,
 Sie wurde freigesprochen, denn sie war nicht in der SS –
 Obwohl sie wußte, was da vorging.

Und ich grüße ebenso den Friseurgehilfen Navratil,
 Der auch in der SS war, oder war es die SA?
 Einmal hat er angedeutet, während er mir die Haare schnitt,
 was damals in Dachau mit dem Rosenblatt geschah.

Er war erst zwanzig, zwölf Jahre jünger als der Rosenblatt,
 Jetzt ist er fünfzig und ein sehr brauchbarer Friseur.
 »Grüß Gott, Herr Hauptmann!« – Der heißt nur Hauptmann,
 Er war Oberst und hat in Frankreich einige zu Tode expediert,
 Er ist noch immer Spediteur – es hat sich nichts geändert.

Drüben macht der Hammerschlag seinen Bücherladen auf,
 Ich sehe noch heut vor mir, er ist damals so gerannt
 Und hat direkt vor seinem Buchgeschäft einen Scheiterhaufen aufgestellt,
 Und hat darauf Thomas Mann und Lion Feuchtwanger verbrannt.

Und Erich Kästner und den Kafka und den Heine
 Und viele andere, die jetzt sein Schaufenster verziern,
 Und er verkauft sie mit einem Lächeln an der Leine,
 Ja, er muß leben und seine Kinder wollen studieren.
 Er hat ja selbst den Doktor.

»Verehrung, Herr Professor! Wie geht's der Frau Gemahlin?«
 »Danke!« – »Sie schauen blendend aus, wie bleiben Sie so jung?«
 Das war Professor Töpfer, seinerzeit Völkischer Beobachter,
 Anthropologie und Rassenkunde. Jetzt ist er beim Funk.

»Grüß Gott, Herr Neumann!« – Der ist nix, der ist erst dreißig.
 Was war sein Vater? Na ja, er war jedenfalls Soldat.
 »Habe die Ehre, Herr Direktor!« – Der ist gute fünfundsechzig,
 Also muß er was gewesen sein. Heute ist er Demokrat.
 Das sind wir schließlich alle.

Drüben ist der Eichelberger, Gummibänderhosenträger.
 Das hieß früher Blau und Söhne, Herrentrikotage.
 Nebenan war das Café Pinkelmann. Der Pinkelmann ist noch zurückgekommen,
 Dann ist er wieder weggefahren, jetzt ist dort eine Garage.

Da kommt die Schule, da bin ich selber hingegangen,
 Mein Deutschprofessor verdient noch immer dort Gehalt.
 Der schrie: »Heil...«, na ja, das wird er heute nicht mehr schreien.
 Was nur die Kinder bei dem lernen? Vielleicht vergessen sie es bald.
 Ich kann es nicht vergessen.

So, jetzt bin ich endlich in meine Kanzlei gekommen,
 Setz mich an den Schreibtisch und öffne einen Brief.
 Doch bevor ich lesen kann, muß ich erst die Richtung ändern,
 Blicke rasch zum Himmel auf und atme dreimal tief.