

Oliver JahrausLudwig-Maximilians-Universität München,
oliver.jahraus@germanistik.uni-muenchen.de

Wie dirigiert man Bruckner in den Grenzen von '42?

Autorschaft als Macht im Resonanzraum von Musik am Beispiel von Helmut Kraussers Roman *UC*

1. Ein eigenartiger Satz

Im Folgenden geht es um die Interpretation eines einzigen, wenn auch sehr eigenartigen Satzes, der sich in Helmut Kraussers Roman *UC* aus dem Jahr 2003 findet, der auf eine ganz eigentümliche Weise das Thema dieses Bandes aufgreift und Musik und Topographie auf eine geradezu provokante, ja skandalöse Weise miteinander verbindet. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie aus dieser sehr spezifischen Verbindung von Musik und Raum weitreichende Implikationen für ein Verständnis ästhetischer Produktion abzuleiten sind. Es soll deutlich werden, wie gerade aus dieser Projektion von Musik auf den Raum Musik nicht nur selbst zum ästhetischen Modellfall von Literatur werden kann, wie sich Literatur im räumlichen Entwurf von Musik selbst ästhetisch entwirft und reflektiert, sondern auch, wie daraus ein neues, hypertrophes, absolutes Selbstverständnis von Autorschaft entsteht, das auf die deutsche Romantik in postmoderner Manier mit provokanter Geste ebenso zurückgreift wie auf deutsche Geschichte. Und schließlich mag man aus diesem Satz nicht nur einen Schlüssel

Der Beitrag interpretiert die Verweise auf die Musik (Bruckner, Strauss) in Helmut Kraussers Roman *UC* und leitet daraus ein Modell von künstlerischer Autorschaft ab. Konkreter Ausgangspunkt ist die geheimnisvolle Bemerkung des Erzählers, dass die Hauptfigur, der Dirigent Arndt Hermannstein, Bruckner in den Grenzen von '42 dirigieren würde. An den musikgeschichtlichen Bezügen wird gezeigt, wie der Roman daraus eine literarische Allmachtsphantasie entwickelt, in der der Raum zur Metapher von Musik in ihrem ästhetischen Anspruch wird. Damit wird nicht nur ein Prinzip der Werkgenese offenbar, sondern zugleich deutlich, wie Literatur in Auseinandersetzung mit und in Verarbeitung von Musik Konturen ihres eigenen ästhetischen Anspruchs gewinnen kann.

für die Lektüre des Romans *UC* ableiten, sondern aus ihm kann auch ein Strukturgesetz in der Werkgenese von Helmut Krausser abgeleitet werden, insbesondere dann, wenn man diese Genese als Entfaltung und Reflexion eines solchen Konzepts von Autorschaft darstellt.

In diesem Satz ist die Rede von einem Dirigenten, Arndt Hermannstein, der in London auftritt und von dem die Zeitungen schreiben, wie es im Roman heißt, dass er ein »gefährlicher Sauerkraut-Mystagoge« sein solle. Dann kommt die eigentümliche Formulierung: Arndt Hermannstein sei der Dirigent, »der Strauss und Bruckner den Briten in einer Art neogroßdeutscher, in den Grenzen von '42 angesiedelten Interpretation nahebringen wollte«.¹ Die erste Frage, die sich bei diesem Satz stellen muss, lautet: Wie kann es sein und was bedeutet es, dass für Musikstücke der ›klassischen‹ orchestralen bzw. kammerorchestralen Musik eine politisch-historische Situation, ja mehr noch, eine gewaltsame Grenzziehung militärisch-expansionistischer Natur als Resonanzraum aufgerufen wird?

Mit diesem Satz werden drei sich überlagernde Kontexte angesprochen, die allesamt als bedeutsam für das Konzept von Autorschaft von Helmut Krausser erweisen: erstens die Musik selbst als Medium ästhetischer Erfahrung und als Zeichen, zweitens die Figur eines Dirigenten und sein ästhetisches Konzept von Musik und schließlich drittens die Geschichte als Referenzrahmen. Aus diesen drei Elementen ergibt sich ein Netz vielfältiger kultureller Einschreibungen, die sich wechselseitig erhellen und die im Folgenden soweit transparent gemacht werden sollen, dass das ästhetische Konzept von Autorschaft mit seinen ideologischen, narrativen und medientheoretischen Implikationen, das sich dahinter verbirgt, rekonstruiert werden kann.

2. Die Musik: Bruckner und Strauss

Beginnen wir mit der Musik: Metonymisch gemeint sind mit den beiden genannten Komponisten Anton Bruckners 9. *Symphonie* und Richard Strauss' *Metamorphosen*. Allein diese Zusammenstellung birgt ein dynamisches Potenzial musikgeschichtlichen Wissens. Es sei angemerkt, dass kulturelles Wissen in der Semantik von Begriffen und Namen,² nicht aber in der Intention des Autors begründet liegt; insofern erübrigt sich die Frage, ob die hier rekonstruierten Bezüge tatsächlich vom Autor so gemeint sind. Die Vielschichtigkeit der Konstellation legt zumindest den Verdacht einer außerordentlichen Kenntnis von Musik und Musikgeschichte nahe.

1 Krausser: *UC*, S. 14.

2 Titzmann: *Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem*.

Für den Zusammenhang mit Kraussers Roman lassen sich zwei Elemente festhalten, die Bruckners 9. *Symphonie* kennzeichnen und die im Kontext des vorliegenden Zitats eine eigentümliche semantische Produktivität entfalten. Erstens, Bruckners *Symphonie* nimmt eine Sonderstellung in seinem Werk in mehrfacher Hinsicht ein. Es ist seine letzte *Symphonie*, zudem trägt sie die Nummer 9, was – zumindest in der kanonischen Bedeutung symphonischer Musik – auf Beethovens 9. *Symphonie* und mithin auf die »einschüchternde Wirkung des Mythos der ›Neunten Symphonie« verweist.³ Beide 9. *Symphonien* stehen auch in derselben Tonart, d-Moll. Beethovens 9. *Symphonie* zeichnet sich ihrerseits durch eine besondere Innovation, nämlich die Verbindung orchestraler Musik mit Singstimmen im letzten, vierten Satz, aus⁴ – ein Umstand, der Richard Wagner als Legitimation diente, eine musikgeschichtliche Entwicklungstendenz vom vierten Satz von Beethovens 9. *Symphonie* zu seinem Konzept von Musikdrama zu ziehen.⁵ Zweitens, Beethovens 9. *Symphonie* und Bruckners 9. *Symphonie* unterscheiden sich hinsichtlich eines markanten Elements: Zeichnet sich Beethovens 9. *Symphonie* durch den besonderen vierten Satz aus, so Bruckners 9. *Symphonie* dadurch, dass sie unvollendet ist und ihr gerade der vierte Satz fehlt. Dass Bruckner nicht mehr dazu kam, den vierten Satz zu vollenden, war vor dem Hintergrund seines angeschlagenen Gesundheitszustandes auch darauf zurückzuführen, dass er in seinem symphonischen Schaffen immer wieder sehr viel Zeit darauf verwendet hatte, seine *Symphonien* umzuschreiben, auch um Kritik aufzunehmen, was zum »Dilemma der Fassungen« führte,⁶ so auch nach der Fertigstellung der 8. *Symphonie*. Während dieser Zeit, ab 1887, begann er auch, sein ästhetisches Konzept musikalischen, symphonischen Schaffens neu zu überdenken und auch die für ihn religiös fundierte Bedeutung seiner Kunst für sein Konzept von Künstlerschaft nochmals zu profilieren. Für die 9. *Symphonie* blieb diese Reflexion nicht ohne Auswirkungen. Sie trägt aber keineswegs Züge der Adaptation an den Zeitgeschmack, sondern wird vielmehr avantgardistischer.⁷ Dennoch fehlte Bruckner am Ende seines Lebens die Zeit und die Kraft,⁸ die *Symphonie* zu vollenden. Er hat zwar noch am vierten Satz gearbeitet, doch die Skizzen blieben Fragment. Nikolaus Harnoncourt hat zusammen

3 Stähr: *IX. Symphonie in d-Moll*, S. 217 u. Hinrichsen: *Bruckners Sinfonien*, S. 113.

4 Stähr: *IX. Symphonie in d-Moll*, S. 249 u. Geck: *Die Sinfonien*, S. 141ff. S. auch Schmidt: *Das Gesamtkunstwerk als zentrale Innovationsleistung der Doppelepoche ›Biedermeier/Vormärz«*.

5 Wagner: *Oper und Drama* [1852], z.B. S. 303.

6 So Grebe: *Anton Bruckner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, S. 128–130.

7 Hinrichsen spricht von »Greisnavantgardismus« (*Bruckners Sinfonien*, S. 112ff.).

8 Bekh: *Anton Bruckner*, S. 418 ff.

mit den Wiener Philharmonikern dieses Finale, soweit es spiel- und auf-führbar war, dokumentiert,⁹ andere Versuche, das Finale zu rekonstruieren, bleiben jedoch zweifelhaft. Als absehbar war, dass er den Schluss nicht mehr würde fertig schreiben können, hat Bruckner die Symphonie »dem lieben Gott« gewidmet, was die religiöse Fundierung, ja Funktionalisierung seiner Idee von Kunst und Kunstproduktion zum Ausdruck bringt. Er hat aber gleichzeitig darüber nachgedacht, wie aus dem Torso dennoch ein geschlossenes Werk entstehen könnte. So hat er bestimmt: »Sollte ich vor der Vollendung der [9.] Symphonie sterben, so muß mein *Te Deum* dann als 4. Satz verwendet werden.«¹⁰

Diese Umstände aus der Schaffensgeschichte von Anton Bruckner lassen sich nun als Hintergrundfolie verstehen, vor der der oben zitierte Satz und die Erzählpassage um den Dirigenten Arndt Hermannstein besondere Bedeutung gewinnen. Auch er »komplettiert« Bruckners unvollendet gebliebene Symphonie, indem ein weiteres Musikstück aufgeführt wird, das an die Stelle des nicht vorhandenen vierten Satzes rücken soll. Es handelt sich hier aber eben nicht um Bruckners *Te Deum*, sondern um Richard Strauss' »Studie für 23 Solostreicher« *Metamorphosen*. Dass im Roman Arndt Hermannstein beide Werke als ein Werk – in dem das zweite Werk zum vierten Satz der Symphonie werden sollte – aufführen wollte, wird explizit deutlich gemacht. Er wehrt sich vehement, aber schließlich erfolglos dagegen, dass zwischen beide Werke eine Pause eingeschoben wird. Diesen Ärger verbindet er – in einer Ich-Erzählung – mit einer Selbstcharakterisierung seines Konzepts von Dirigieren und mithin seiner Kunst – und zwar ex negativo, indem er Vorwürfe und falsche Fremdcharakterisierungen abwehrt. In den Zeitungen würde seine »Taktführung« fälschlich »als romantisch verbrämt, elegisch bis schwülstig, dann wieder nordisch-arisch-karajanisch« dargestellt. Er selbst gelte als »Prussian Herrenmensch« (S. 16). Sein Fazit: »Vorwürfe, die mir allesamt fern liegen.« (ebd.) Und die Abwehr dieses Vorwurfs einer – grosso modo sei sie abkürzend so genannt – faschistoiden Kunstauffassung verbindet er dann doch mit einer positiven Charakterisierung der *Metamorphosen*: »Erstaunlicher Vorwurf ausgerechnet bei einem zart-tristen Werk wie den *Metamorphosen*, geschrieben im Herbst '45 quasi auf dem Schuttberg der deutschen Kultur«. Dennoch nennt er selbst sein Programm für London »Entrückungsmusik, mit mehr als einem Bein im Jenseits« (alle Zitate S. 14).

Für Strauss' *Metamorphosen* lassen sich zwei Referenzen angeben, die eine auf sein »instrumentalmusikalisches Drama« *Tod und Verklärung* aus

9 Bruckner: *Symphony No. 9*.

10 Zit. nach Hansen: *Die achte und die neunte Sinfonie*, S. 219; s. auch Stähr: *IX. Symphonie in d-Moll*, S. 222.

dem Jahr 1899, das er vor dem Beginn der Arbeit an den *Metamorphosen* 1944/45 noch einmal abschrieb,¹¹ die andere auf eine auf eine programm-musikalische Grundstruktur, die ihrerseits schon in *Tod und Verklärung* (1890) leitend war, aber nunmehr geradezu zeitgeschichtlich aktualisiert wird und die sich als Auseinandersetzung, als Bewusstwerdung der katastrophalen Folgen von Nazi-herrschaft und Weltkrieg begreifen lässt. Laurenz Lütteken nennt die *Metamorphosen* ein »Schlüsselwerk für die Verbindung von musikalischer Selbstreflexion und dem Willen zur abschließenden geschichtlichen Positionierung«.¹²

Und so baut der Ich-Erzähler ein doppeltes Spannungsfeld auf, das sich durch folgende Fragen entfalten lässt: Im welchem Verhältnis stehen die beiden aufgeführten Werke zueinander? In welchem Verhältnis stehen die Werke zu jenen vom Ich-Erzähler referierten Vorwürfen einer faschistoiden Kunstauffassung? Und schließlich: In welchem Verhältnis stehen diese Vorwürfe wiederum zur Kunstauffassung des Ich-Erzählers und damit zu der im Roman implizierten Auffassung von Autorschaft?

Auch wenn Arndt Hermannstein die Anspielungen auf seine angeblich faschistoide Kunstauffassung ablehnt, so bleiben sie als Interpretament für den Romantext dennoch virulent – und Hermannstein nutzt sie selbst. So werden von Hermannstein die *Metamorphosen* gerade als musikalischer Ausdruck der Erfahrung der Zerstörung deutscher Kultur durch den Nationalsozialismus gedeutet – was sich durchaus auch bei Strauss schon entdecken lässt. In dieser Perspektive mag man in der Figur Hermannstein auch Richard Strauss selbst erkennen. Nebenbei bemerkt, führt das erste Auslandsengagement nach dem Krieg Strauss 1947 nach London (wo Strauss Strauss dirigiert).¹³ Die Beziehung von Strauss zum Dritten Reich ist wesentlich komplexer, auch wenn man Strauss heute nicht mehr unterstellen kann, er sei – selbst als er eineinhalb Jahre lang »oberster Musikfunktionär des NS-Staates« war – Nationalsozialist gewesen.¹⁴ Mit dem Krieg hat sich Strauss' Verhältnis zur Reichsspitze erheblich verschlechtert, weil er aus seiner Ablehnung des Krieges kein Hehl machte.

Damit allerdings wird über die *Metamorphosen* zugleich ein literarisches Identifikationsmuster aufgerufen, das sich auf die Verbindung von Musik und Politik, genauer auf die Verführung des Musikers durch den Totalitarismus stützt und das in Thomas Manns Figur des Adrian Leverkühn in

11 Schütte: *Das instrumentale Spätwerk*, S. 489.

12 Lütteken: *Richard Strauss*, S. 247ff.

13 Zu diesem Themenkomplex s. Boyden: *Richard Strauss*, S. 616.

14 Riethmüller: *Präsident der Reichsmusikkammer*, S. 48. S. auch: Kohler: *Richard Strauss und das Dritte Reich*, S. 4–6.

seinem *Doktor Faustus* seine paradigmatische Ausprägung erfahren hat: »In dieser Hinsicht sind die Metamorphosen gleichsam das Pendant zu Manns Doktor Faustus«. Daher lässt sich Thomas Mann als doppelte Projektionsfolie für Strauss verwenden: »War er Thomas Manns ›Unpolitischer‹ oder sein Leverkühn?«¹⁵ Und insofern wird Thomas Mann zum implizit intertextuellen Einschreibesystem für Krausser. Die veränderte Kontextualisierung bei Krausser über Bruckner führt indes zu einer veränderten, wenn nicht entgegengesetzten Funktionalisierung der Figur: Ging es bei Thomas Mann um ein ästhetisches Beispiel für Politik (Leverkühn als deutsches Schicksal), so bei Krausser um ein politisches Beispiel für die Ästhetik (der politische Gestus des Dirigenten als Ausdruck seines ästhetischen Anspruchs).

Dass auch Anton Bruckner ein bei den Nazis geschätzter Komponist war (zumal er selbst Wagner verehrte), ist dem Komponisten nicht anzulasten. Hitler betrat zum ersten Mal Wien, als Bruckner bereits zehn Jahre tot war. Dennoch wurde Bruckner von den Nationalsozialisten und insbesondere von Hitler funktionalisiert. So war es Hitler, der – einen älteren Antrag der Bruckner-Gemeinde aufgreifend – dessen Büste 1937 in die Walhalla stellte.¹⁶

Wenn nun beide Werke im Roman als »Entrückungsmusik« bezeichnet werden, so spielt dies auf einen romantischen Topos an, aber unterschwellig eben auch auf eine nationalsozialistische Kunst- und Musikauffassung, die den romantischen Todessehnsuchtopos in Anspruch nahm, unabhängig davon, welche ideologischen Implikationen der Musik (bei Bruckner beispielsweise dessen fundamentaler Katholizismus) dem auch immer entgegenstehen mochten. Man muss nun nicht den Verbindungen zwischen Romantik und NS-Ideologie nachspüren,¹⁷ es genügt, das inszenierte Verhältnis beider Werke im Hinblick auf Invarianzen und Varianzen auf dem Boden der dargebotenen Interpretamente zu untersuchen. So erscheinen die *Metamorphosen* als neuer, vierter Satz von Bruckners 9. *Symphonie*, der den Kunstanspruch der Symphonie aufgreift, aber modifiziert, fortsetzt und zurücknimmt, um historischen Erfahrungen gerecht zu werden, um nach der Geschichtslosigkeit eines tausendjährigen Reiches, das Strauss selbst als »12jährige Sklaverei« titulierte, Geschichte wiederzugewinnen und um sich in letzterer positionieren zu können.¹⁸ Der Titel *Metamorphosen* ist an Goethes Konzeption angelehnt (so wie die Komposition selbst von einem

15 So fragt sein Biograf Boyden: *Richard Strauss*, S. 538.

16 *Vom Ruf zum Nachruf* [Katalog] oder *Das »Dritte Reich« und die Musik*, S. 103.

17 S. z.B. Vitali (Hg.): *Ernste Spiele*.

18 Lütteken: *Richard Strauss*, S. 254ff., zit. S. 256.

Goethe-Text initiiert wurde),¹⁹ wird aber von Strauss lebensgeschichtlich gedeutet. Mit der Erfahrung des Kriegs als Erfahrung seines Alters wandelt er sich noch einmal und versucht sich selbst zu historisieren. Dass er dabei implizit, aber thematisch einschlägig auf ein frühes Werk zurückgreift, mag gleichermaßen, wie im Folgenden auch gezeigt werden soll, ein Modell für die Werkgenese Kraussers abgeben. Im Verhältnis der beiden Werke, Bruckners 9. *Symphonie* und Strauss' *Metamorphosen*, brillant in der Insinuation des Romans *UC* umgesetzt als Zusammenstellung eines Konzertes, allerdings in umgekehrter Reihenfolge, wird gleichermaßen eine historische Erfahrung musikalisch in Szene gesetzt, die sich im Spannungsfeld hypertropher Welteroberungspläne (die Grenzen von 1942, mithin die größte militärische Ausbreitung des NS-Staates) und der Zerstörung der deutschen Kultur durch das NS-Regime (wie sie im Jahr 1945 endgültig offenbar wird) bewegt.

Daraus lässt sich immerhin ein Zwischenfazit ziehen: Wenn an die Stelle des *Te Deum* (auch in der Voranstellung) die *Metamorphosen*, an die Stelle der Anrufung Gottes in und durch Musik die Erfahrung einer negativen Gegenwart und der Versuch ihrer Überwindung – gleichermaßen in und durch Musik – treten, dann wird der christlich-katholischen Apotheose ebenso eine Abfuhr erteilt wie dem entsprechenden musikalischen Modell für eine ästhetische Konzeption von Kunst und Künstlerschaft. Ein solcher Wechsel wird musikalisch unterstrichen, weil an die Stelle des großen orchestralen Finales eine geradezu kammerorchestralsche Verdichtung getreten ist. Und schließlich dürfen die Titelbezeichnungen nicht unbeachtet bleiben, die zwei völlig unterschiedliche Transzendenzerfahrungen implizieren. An die Stelle der göttlichen Instanz, die man lobt und preist und die man bittet (*te deum*), ist eine Verwandlung (*Metamorphose*) getreten; das Ich wendet sich nicht Gott zu, sondern ist schon in Todesnähe, sofern man die programmmusikalischen Komponenten von Strauss' Werk ernst nimmt.²⁰

3. Der Dirigent: Karajan

Damit allerdings ist ein Modell etabliert, das es erlaubt, das Schicksal des Dirigenten Arndt Hermannstein, der fiktionalen Figur, wiederum in dieser Aufführung zu spiegeln. Insbesondere die Zusammenstellung der Werke sagt einiges darüber aus, wie er selbst als Künstler zu sehen ist und inwiefern

19 Boyden: *Richard Strauss*, S. 601.

20 S. nochmals Schütte: *Das instrumentale Spätwerk*, bes. S. 489.

dieses Bild, das man sich vor diesem Hintergrund von ihm machen kann, in den Fortgang der Handlung und vor allem in die literaturästhetischen und literaturtheoretischen Reflexionen vor allem im zweiten Teil des Romans einzubetten sind.

Dazu lohnt es sich, genauer auf den von ihm verkörperten Figurentypus des Dirigenten zu achten. Dieser Ich-Erzähler gibt sich, direkt an die Reflexionen über Bruckner und Strauss anschließend, als äußerst problematische Figur zu erkennen, die ihrer Umwelt gegenüber mit einem nicht mehr sozial vermittelbaren Machtanspruch bei gleichzeitiger misanthropischer Missachtung begegnet. Dabei spielt Sex als Machtinstrument und Provokationspotenzial eine maßgebliche Rolle, in der eine »zahnlose Stripperin« über das Orchester gestellt wird, während gleichzeitig eine Orchestermusikerin wie eine Prostituierte für »20000 Pfund« gekauft wird. Doch auf die Sympathiewerte für diese Figur kommt es nicht an, wenn man solche Elemente als Funktion einer Charakteristik ästhetischer Konzeptionen wertet. Sex, wie er hier zum Tragen kommt, ist Ausdruck einer Misogynie des Dirigenten, die den gesamten Roman durchzieht, denn immerhin wird er auch verdächtigt, als Gymnasiast eine Mitschülerin vergewaltigt und getötet zu haben, aber diese Misogynie wiederum ist ein Element von Macht, das direkt mit der Art der Musikinterpretation verknüpft wird. So heißt es im Roman: »Eine aktualisierte, unbanale Deutung von Strauss' und Bruckners Werken erschien nicht länger realisierbar, und ich erschien nicht mehr zur fünften Probe, trieb mich stattdessen in einem Sohoer Pornokino herum.« (S. 15)

Im kulturellen Kontext des Typus des Dirigenten finden sich eine Reihe von Elementen wieder, die für jene Kunstkonzeption, die Krausser hier unterschwellig vorantreibt, charakteristisch ist. Die soziale Macht, die er über ein Orchester hat, ist direkt mit einem ästhetischen Anspruch in der Interpretation von Musik verbunden. Insofern ist der reproduktive Aspekt dieser Kunst sehr viel enger mit Macht korreliert als es bei der Produktion oder Komposition der Fall wäre – eine Idee, die auch hermeneutisch im Falle der Literatur greift, wo ein Interpret einen Autor besser verstehen könnte, als er sich selber verstanden hat. Ob und welche historischen Persönlichkeiten der Figur zugrunde liegen, mag eine müßige Frage sein, heuristisch ergiebig hingegen ist es, jenes Interpretament aufzugreifen, das Hermannstein selbst liefert: Karajan. Für jeden Dirigenten gilt typologisch, dass er in einem asymmetrischen Verhältnis zum Orchester steht.²¹ Dass diese Idee bei Karajan als besonderer Topos seiner Auratisierung dessen gesamtes Schaffen

21 Zum Überblick: Schreiber: *Große Dirigenten*.

durchzog, muss nicht gesondert betont werden.²² Ein solches Muster der Referenzialisierung erlaubt es auch, Karajans Verhältnis zum Dritten Reich als kulturelles Wissen und Interpretationsfolie für den Text zu nutzen, was vom Text selbst doppelt nahegelegt wird. Zum ersten wird Karajan mit der so genannten neogroßdeutschen Interpretation in einen Kontext gestellt, zum anderen leistet das Wortspiel, mit dem Hermannstein seine Charakterisierung in den Zeitungen zitiert, eine ganz enge Verknüpfung mit Karajan und dem Dritten Reich; immerhin (s.o.) wird seine Taktführung mit dem expliziten Hinweis auf Karajan charakterisiert (S. 14). Dessen Karriere begann im Dritten Reich, seinen großen Durchbruch erlebte er am 21. Oktober 1938, als er in der Berliner Staatsoper Richard Wagners *Tristan und Isolde* dirigierte, was am nächsten Tag zu der berühmten Schlagzeile in der *BZ am Mittag* führte: »Das Wunder Karajan.«²³ Karajan war wohl kein überzeugter Nationalsozialist, sehr wohl aber die Machtverhältnisse zu nutzen verstand, um seine Karriere voranzutreiben und damit die Möglichkeiten zu schaffen, seine Kunst zu realisieren.²⁴ Zudem lässt sich auch das, wofür die Jahreszahlen 1942 und 1945 stehen, nämlich Größenwahn und Ernüchterung, auf seine Entwicklung projizieren.

Aber geradezu verblüffend ist es, dass sich in Karajans Schaffensgeschichte ein weiteres Element findet, das Krausser aufgreift. 1982 kam es zu einem »Zwist im Königreich« [gemeint sind die Berliner Philharmoniker], weil Karajan selbstherrlich, ohne Beteiligung des Orchesters, eine neue Klarinetistin ausgewählt hatte.²⁵ Dass es bei Karajan um ein biographisches Detail seiner Orchesterführung geht, bei Hermannstein (in Kraussers Roman) um eine sexuelle machistische Allmachtsphantasie, soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass man hier zurecht mit Blick auf produktive Aspekte Umschreibungsprozesse unterstellen darf, selbst wenn es in dem einen Fall um eine Machtgeste gegenüber dem Orchester anlässlich der Besetzung einer Klarinettenposition und im anderen – literarischen – Fall um eine Machtgeste gegenüber einer Frau geht. Dass der Roman diese Geschichte bzw. die Figur der Klarinetistin²⁶ als Referenzelement sexualisiert umerzählt, als Hermannstein die Klarinetistin prostituiert und damit indirekt das Orchester brüskiert, ist auf die Funktion von Sex zurückzuführen. Sex

22 Beispielhaft: Uehling: *Karajan*, S. 357.

23 S. Osborne: *Herbert von Karajan*, S. 155–159; die gesamte Besprechung in der *BZ vom Mittag* von Edwin von der Nüll ist dort abgedruckt, S. 155.

24 Aster: *Das Reichsorchester*.

25 Osborne: *Herbert von Karajan*, S. 844; s. auch: »The Flutist Quarterly« 15, S. 41.

26 Auch in der Fernsehserie *Mozart in the Jungle* (2014ff.) ist es eine Klarinetistin, die zu ihrem Dirigenten in einem amourösen Verhältnis steht.

dient als Literarisierung, als literarische ›Kennlichmachung‹ von Machtverhältnissen.

Gerade dieser Umstand aber verleiht der Folie für die Figur Hermannstein Bedeutung, weil sie ein Muster kenntlich werden lässt, mit dem ästhetische Ansprüche erhoben und umgesetzt werden. So mag das Fazit erlaubt sein, dass Karajan und Hermannstein gleichermaßen unpolitisch sind, beide aber die Politik als Resonanzraum – durchaus in der Doppeldeutigkeit dieses auf Musik zu beziehenden Begriffs – der eigenen Kunst und Musik funktionalisieren. Dabei handelt es sich um eine totalitäre Politik, die einen absoluten Machtanspruch erhebt. Die besondere Pointe besteht nun darin, das Machtgebaren dieser Politik nachzuahmen und dadurch noch zu übertreffen. So wird selbst das Dirigat ›großdeutsch‹, in den Grenzen von '42. Der in diesen Prozess involvierte Begriff von Musik beruht auf der Metapher von Eroberung, Landnahme und Gewalt, von Invasion und Penetration; er stellt sich als körperliche, politische, ja militärische Geste der Macht dar. Der Bezug auf das Dritte Reich ist daher doppelt perspektiviert. Zum einen bezieht er sich auf den historischen Kontext einer Musik, auf deren politische Funktionalisierung auch Krausser zurückgreift. Zum anderen aber hebt dieser Rückgriff die historische Einbettung auf, und die Kontextualisierung von Musik im Dritten Reich wird zu einer allgemeinen Metapher ästhetischer Hegemonie und absoluter Macht verallgemeinert. Musik gewinnt – in den Grenzen von '42 – eine geopolitische Dimension.

4. Der Autor: Helmut Krausser

In zwei Schritten soll abschließend dieser Befund zu einem Modell eines literarischen Entwurfs ästhetischer Autorschaft abstrahiert werden, zunächst auf den Zusammenhang von Sex, Macht und Musik generell im Werk bezogen, sodann aber konkreter bezogen auf die Idee von Musik und literarischer Autorschaft als Beispiel absoluter Macht.²⁷ Für nahezu das gesamte vorliegende Werk Kraussers gilt, dass Sex und Macht, auch im hypertrophen Zusammenspiel mit Machismus, wesentliche Sujetkomponenten sind, die auf Kunst und Kunstproduktion projiziert werden. Das allein ist jedoch noch nicht das entscheidende Moment; dass Sex und Musik,²⁸ aber

27 Diese Werkentwicklung bis zum Jahr 2008 und dem Puccini-Roman habe ich nachgezeichnet: s. Jahraus: *Die Geburt des Autors Helmut aus dem Geist der Romantik*.

28 Aus populärwissenschaftlicher Sicht: Döpp: *Musik und Eros*; s. auch den Bericht von Thieré: *Thema Nr.1*.

ebenso Sex und Macht²⁹ sich bestens als wechselseitige Projektionsfolien verwenden lassen, ist auf einen begrenzten Kanon kulturgeschichtlicher Topoi zurückzuführen. Bemerkenswert ist jedoch, mit welcher Konsequenz solche Korrelationen ihrerseits als Fragen nach der Autorschaft verhandelt werden. Grundlage dieser Konzeption ist die Möglichkeit, Musik als jene Kunstform vorzuführen, deren rezeptives Potenzial selbst wiederum in der Begrifflichkeit von (absoluter) Macht beschrieben werden kann. Und weiterhin ist bemerkenswert, dass alle diese Elemente – auch hier wird eine Radikalisierung eines romantischen Topos sichtbar – in die Perspektive einer potenziell unendlichen Transzendierung auf eine Position zu, die als Gott bezeichnet wird, gestellt werden. Wenn es um Macht im Zusammenhang mit Autorschaft geht, dann immer um absolute Macht, auch dort, wo sie gebrochen und unerreicht erscheint.³⁰ Es ist die Musik, deren Potenzial vorgeführt, aber gleichzeitig genutzt wird, die literarische Autorschaft selbst noch einmal im Akt einer ästhetischen Hegemonie darüber zu erheben.

Solche Elemente finden sich schon relativ früh im Werk von Krausser. Ein erstes, besonders plastisches Beispiel wird in einem früheren Roman, *Thanatos* (1996), als Episode vorgeführt. Der Held des Romans, Dr. Konrad Ezechiel Johanser, Mitarbeiter in einem Forschungsinstitut für Romantik und gleichzeitig Fälscher romantischer Dokumente, wird entlassen, flüchtet sich in die Provinz zu seiner Familie, tötet dort unerkannt den Sohn der Familie und verliebt sich in die Verlobte des Dorfwirtes Anna. Doch den eigentlich erotischen Erfolg erzielt er nicht. Interessant ist, dass dieser Kampf um die Frau als agonaler Kampf mit Gott vorgestellt wird, denn Johansers Gegner ist Gott – so wird der Dorfwirt genannt. Schon im nächsten Roman *Der große Bagarozzi* (1997) verdichtet sich diese Konstellation. Zur Psychologin Cora Dulz kommt der Protagonist des Romans, Stanislaus Nagy, und behauptet, der Teufel zu sein, der Maria Callas gemacht und zerstört habe, um sich und der Welt seine Macht zu beweisen. Auch hier fehlt die Referenz auf den Zweiten Weltkrieg nicht: In ihm sieht Nagy die Vollendung seiner Macht, die ihn fast schon überflüssig gemacht habe. Die Figur der Maria Callas erfüllt nunmehr beide Funktionen; sie verkörpert die Musik und über ihre Musik, als Werk – besser noch: als Ins-Werk-Setzung – des Teufels, zugleich seine Macht. Auch im Roman *Die kleinen Gärten des Maestro Puccini* (2008) wird der Topos vom Zusammenspiel von Sex und Musik durchdekliniert. Krausser nennt seinen Roman zurecht einen

29 S. hierzu das Buch von Scheuگل: *Sex und Macht*, das diesen Topos als »Metaerzählung des Films« durchspielt.

30 S. hierzu Jürgensen/Kindt: *Kunst und Macht im Werk Helmut Kraussers*.

Dokumentarroman, da er sich eng an die Biographie Giacomo Puccinis anlehnt und neue biographische Details, insbesondere die wahre Identität von Puccinis langjähriger Geliebter, enthüllt.³¹ Corinnas, oder richtig: Coris, Verhältnis zu Puccini ist sexueller Natur und dient seinem Machismo, der ästhetische und sexuelle Potenz miteinander koppelt. Nachdem Puccini Cori verlassen hatte, eine unglückliche Ehe eingegangen war, vor allem aber auch musikalischen Misserfolg erleben musste, veränderte sich das Verhältnis zwischen Puccini und Cori mehr und mehr von einer Sexualpartnerschaft zu einer echten Liebesbeziehung. Sex und Musik erscheinen daher – literaturtheoretisch und semiotisch betrachtet – als Vehikel, um zu der eigentlichen Macht zu kommen, oder besser gesagt: Sex und Musik sind Medien, deren Vermittlungsaufgabe in der Proliferation absoluter Macht besteht. Macht bedeutet ästhetische Produktivität und nicht zuletzt auch literarische Autorschaft, auch wenn es sowohl im *Puccini*-Roman als auch in *UC* immer noch den Topos der wahren Liebe als letzte Transzendentalie und als negatives Äquivalent von absoluter Macht gibt. So heißt es in *UC*: »die vielen Ekstasen im Leben, erzielt durch Sex, Macht, Drogen und Kunst – und die alle nur Simulationen der einen wahren göttlichen Ekstase sind: von derselben Person geliebt zu werden, die man liebt« (S. 456). Simulationen sind solche Katalysatoren bzw. Medien – und als solche sind sie auch Projektionsfolien, auf die das eigentliche agonale Schema, der Kampf um die absolute Macht, projiziert wird und in denen dieser Kampf erzählt und mithin selbst Literatur werden kann.

Dass Musik als solches Medium absoluter Macht ist, zeichnet sich in einer spezifischeren Linie der Werkentwicklung ab, die dieses Phantasma in den Mittelpunkt rückt, reflektiert und immer stärker an das Konzept literarischer Autorschaft koppelt. Schon in dem frühen Roman *Melodien. Oder Nachträge zum quecksilbernen Zeitalter* (1993) wird die Idee narrativ entfaltet, es gäbe eine Form von Musik, die absolute Macht über die Menschen habe. »Melodien« ist der – mythische – Name für eine Kunst, die ihrem Autor die absolute Macht über die Rezipienten einräumt.³² Der Roman erzählt von dem Reporter Alban Täubner und seiner Begegnung mit Prof. Krantz. Dieser rekrutiert Täubner für seine Suche nach Melodien aus der Renaissance, die so etwas wie die absolute Kunst repräsentieren. Sie sind nämlich dazu angetan, vordefinierte Rezeptionen ins Werk zu setzen, sie sind ein Instrument absoluter emotionaler Manipulation im Medium des

31 S. auch Krausser: *Die Jagd nach Corinna*.

32 Faure: *Helmut Krausser und die Musik*, S. 62; zur »musikwissenschaftliche[n] Kommentierung« siehe Mai Groote: *Traurige Tropoi*, S. 127.

Ästhetischen. Schon in diesem Roman wird nicht nur eine Queste erzählt, sondern auch das Erzählen selbst – im Sinne eines Topos romantischer Kunst- und Künstlererzählungen³³ – immanent reflektiert. So wird in dem Sujetelement dieser Melodien zugleich ein phantasmatisches Modell für die absolute Macht im Medium der Musik geliefert, bei dem die Leserin immerhin implizit aufgefordert wird, dieses Modell auch auf Literatur zu beziehen. Diese Macht kann gewaltsam und zerstörerisch sein; sie macht aus dem Künstler einen potenziellen oder tatsächlichen Mörder; eine Charakteristik, die noch in Kraussers Selbstdarstellung einfließt, wenn er schreibt: »Für die Musik könnt ich zum Mörder werden.«³⁴ Künste (insbesondere die Musik) und Künstler (Musiker)³⁵ werden so bei Krausser zu einem Thema der ästhetischen Selbstverständigung ebenso wie der ästhetischen Selbstdarstellung, selbst und gerade auch dort, wo die Referenz auf den Künstler und Musiker einer historischen Rekonstruktion dient – so wie beispielsweise, neben und nach *UC* – im Roman *Die kleinen Gärten des Maestro Puccini* (2008).

Doch in keinem anderen Text von Krausser gibt es so explizite Referenzen auf Musik, die zudem – wie es diese Ausführungen aufzeigen wollten – eingebettet werden in Konstellationen der künstlerischen Produktion, wie in *UC*. Insofern lässt sich dieses Modell, sich auf Musik zu beziehen, auf das Konzept von literarischer Autorschaft beziehen, das in diesem Roman verhandelt wird. Die erste Hälfte des Romans erzählt vom extravaganen Leben des Dirigenten, aber auch von den Ermittlungen gegen ihm. Doch dann verändert sich die Konstellation radikal. Er trifft eine andere Figur, Sam Kurthes, deren Status im Rahmen der dargestellten Ontologie problematisch wird. Sam Kurthes schreibt nicht nur einen Roman über Hermannstein, sondern er literarisiert diese Figur auch ontologisch, was bedeutet, dass Arndt Hermannstein sich immer mehr – im Rahmen des dargestellten Universums – von einer realen Person in eine fiktive Figur verwandelt und dabei auch den Namen wechselt: von Arndt Hermannstein zu Arndt-Hermann Stein. Zwar gewinnt Kurthes die Macht über Hermannstein, aber dafür wird immer deutlicher, dass auch er unter der Macht einer anderen Instanz steht, die der »Chef« genannt und als »Gott« tituiert wird (S. 368, 400, 440, 445, 448, 464). Denn deutlich wird, dass Sam Kurthes Arndt Hermannstein nicht nur verschriftlichen kann, sondern selbst seiner eigenen Verschriftlichung wiederum eingedenk sein muss. Fluchtpunkt dieser Konstruktion ist die Instanz, die selbst nicht mehr verschriftlicht

33 S. hierzu Oesterle: *Arabeske Umschrift*.

34 Krausser: *Tagebuch*, S. 239; s. hierzu Faure: *Helmut Krausser und die Musik*, S. 60.

35 S. hierzu Galle: *Von der Konstruktion des Genies zur Rekonstruktion des historischen Menschen*.

werden kann, ist also der Zusammenfall von Erzähler und Autor, ist also God's-eye-Position, ist also »Gott«. Es ist auch genau jene Instanz, die sich zwischen dem Kurthes-Vortrag und dem Andersen-Märchen und später im Roman immer öfter zu Wort meldet. In Hermannsteins letztem Gespräch vor seinem Tod gibt sich diese Instanz, deren Rede im Text typographisch immer durch Petitsetzung markiert ist, als »Helmut« und mithin als eine Transfiguration des Autors Helmut Krausser zu erkennen (S. 475).

Dieses Modell ließe sich folgendermaßen kurz zusammenfassen: Arndt Hermannstein verkörpert – im Medium der Musik, ihrer Aneignung und Interpretation – eine Kunstkonzeption, die gekennzeichnet ist von einem hypertrophen Anspruch, gottgleich zu werden, selbst dort, wo dieser auf der Textoberfläche negiert wird. Denn Arndt Hermannstein erfährt immer deutlicher seinen Machtverlust, seine Entmachtung, die sich nun selbst an einer Metamorphose der Figur, nicht zuletzt durch die Namensänderung ausgedrückt, ablesen lässt. Aus diesem Prozess jedoch resultiert eine neue Transzendenz und mithin ein neuer oder neu begründeter Absolutheitsanspruch von Kunst. Eine Einlösung dieses Anspruchs scheint indes nur dem Autor und Erfinder, Helmut oder Helmut Krausser, vergönnt zu sein, doch auch Arndt Hermannstein gelingt etwas in der literarischen Struktur, in der er auftritt, was keinem Menschen möglich ist. Im Moment seines Todes, im Ultrachronos, ziehen wichtige Stationen seines Lebens vorbei, die Struktur und Geschichte des Romans und der temporalen Organisation in seinem Verhältnis zwischen Erzählweise und erzählter Diegese bilden.³⁶ Die analytische Erzählweise lässt die zeitlichen Strukturen des dargestellten Universums in einem anderen Licht erscheinen. Die Finalität des Todes wird in eine zyklische Struktur des Erzählens transformiert, die Sterblichkeit der Figur wird durch ihre literarische Transformation – eine intradiegetische Transformation ins Literarische – aufgehoben. Insofern gilt es, den Identitätsverlust der Figur³⁷ immer auch mit dem ästhetischen Gewinn gegenzurechnen, der die (Künstler-)Figur übersteigt und überlebt und erst einer Autor-Instanz zugerechnet werden kann. Bemerkenswert ist dabei auch der paragonistische Aspekt. An der Musik und an den Musikerfiguren wird ein Konzept ästhetischer Absolutheit – insbesondere als absoluter Macht des Künstlers über die Rezeption – entworfen, das aber erst auf der Ebene des Textes, also auf literaler und literarischer Ebene, ja eigentlich erst auf der Ebene der Autorschaft eingelöst wird.

36 S. hierzu grundsätzlich Pause: *Zeitnetze*.

37 Pauldrach: *Die (De-)Konstruktion von Identität in den Romanen Helmut Kraussers*, zu UC, S. 204–225; Pauldrach: *Das zehndimensionale Ich*.

Wie die Idee einer Musik, die absolut Macht als Rezeptionsergebnis garantiert, wie in *Melodien*, und die Idee der gottgleichen Autorschaft wie in *UC* zusammenhängen, wird an einem der jüngsten Romane von Helmut Krausser deutlich, weil er diese beiden Themenstränge miteinander verbindet. Im Jahr 2015 veröffentlichte Krausser den Roman *Alles ist gut*, in dem einem jungen Komponisten, Marius Brandt, der sich gegen atonale Strömungen wehrt und sich selbst programmatisch der neotonalen Schule zurechnet, Noten zugespielt werden, die eben jene »Melodien« enthalten, nach denen schon Täubner in *Melodien* gesucht hatte. Brandt erkennt die Macht dieser Melodien und baut sie in seine eigene Musik ein, die daraufhin tödlich wirkt. Er zieht sich zurück, ihm wird eine phantastische Möglichkeit geboten, als Komponist zu arbeiten, und da begegnet ihm der Autor der *Melodien* (der fiktionsinterne Helmut Krausser) persönlich. Dass diese Melodien aus einer jüdischen Tradition stammen, deren Höhepunkt die Usurpation durch SS-Schergen während des Holocaust darstellt, ruft noch einmal den politischen und historischen Topos absoluter Macht in der Naziherrschaft auf.

Wie schon in *UC* taucht der Autor des Textes in seinem eigenen Text noch einmal auf, holt damit das Problem der Autorschaft als Sujetelement in seinen Text und verhandelt Autorschaft sowohl diegetisch als auch meta- oder transdiegetisch. In diesem Spannungsfeld muss das Konzept von Autorschaft des realen Autors aufgesucht werden. Ein Blick lohnt sich auf die konzeptionellen Veränderungen, die im Rahmen dieser Konstellation von *UC* bis zu *Alles wird gut* feststellbar sind. Ist die Hauptfigur in *UC* ein erfolgreicher Dirigent und ein Star, wenn auch ein enfant terrible im Musikbetrieb, so ist Marius Brandt ein wenig erfolgreicher Komponist. So wie sich die Position des Künstlers ändert, vom interpretierenden zum produzierenden Künstler, so verändert sich auch ihre Machtposition. Während der eine den Musikbetrieb provozieren kann, kann der andere im Musikbetrieb kaum reüssieren. Gleich bleibt jedoch, dass beide Künstler letztlich selbst einer Literarisierung durch einen Autor, dort Helmut, hier ganz explizit »Helmut Krausser«,³⁸ unterliegen. In dem Maße, wie sich diese gottgleiche Autorschaft im Namen Helmut (Krausser) realisiert, verschwinden die Figuren. Alban Täubner ist, wie es sein Name verrät, ohnehin taub für die Melodien, er landet in der Psychiatrie. Arndt Hermannstein durchlebt eine Metamorphose und wird als Arndt-Hermann Stein literarisiert, ebenso findet Marius Brandt weder Ruhm noch Anerkennung, sein Ruhm besteht lediglich darin – in der diegetischen Konstellation des Romans –, Figur

38 Krausser: *Alles wird gut*, S. 220 u. 225.

eben dieses Romans zu sein. Das ist der Transmissionsmechanismus. So wie Alban Täubner, vor allem aber Arndt Hermannstein und Marius Brandt ihre ästhetische Souveränität verlieren, in dem sie als Arndt-Hermann Stein oder Marius Brandt selbst zum Gegenstand von Geschichten und Romanen werden, geht ihre ästhetische Souveränität auf jene Romane über, in denen sie (nur noch) als Figuren auftreten dürfen – und auf deren Autor, so die immanente Konzeption.

Dies alles zeichnete sich bereits mit jenem eigenartigen Satz ab, der den Ausgangspunkt dieser Überlegungen bildet. Diese Bemerkung über eine Bruckner- und Strauss-Interpretation in den Grenzen von '42 durch einen Dirigenten verrät ein ästhetisches Konzept von Autorschaft, das – am Medium der Musik – in der Selbstermächtigung von Literatur jenseits ihrer medialen Begrenzungen literarisch imaginiert wird.

Literaturverzeichnis

- Aster, Misha: *Das Reichsorchester: Die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus*. München: Siedler 2007.
- Bekh, Wolfgang Johannes: *Anton Bruckner. Biographie eines Unzeitgemäßen*. Bergisch-Gladbach: Lübbe 2001.
- Boyden, Matthew: *Richard Strauss. Die Biographie*. München, Wien: Europa-Verl. 1999.
- Bruckner, Anton: *Symphony No. 9. With the Documentation of the Final Fragment*. Nikolaus Harnoncourt. Wiener Philharmoniker. RCA Red Seal (Sony Music) 2003.
- Das »Dritte Reich« und die Musik*. Hg. Stiftung Schloss Neuhardenberg. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung 2006.
- Döpp, Hans Jürgen: *Musik und Eros*. Parkland: Parkstone International 2008.
- Faure, Ulrich: »Die Welt ist der Torso des Gesamtkunstwerks«. Helmut Krausser und die Musik. In: *Helmut Krausser*. Hg. Tom Kind. München: text + kritik 2010, S. 60–68.
- Galle, Helmut: *Von der Konstruktion des Genies zur Rekonstruktion des historischen Menschen: Romanbiographien über große Musiker von Werfel bis Krausser*. In: *Akten des Aleg-Kongresses Guadalajara 2010*. Hgg. Olivia C. Díaz Pérez, Florian Gräfe, Juliana Perez, Friedhelm Schmidt-Welle. Bern: Peter Lang 2014, S. 75–88.
- Geck, Martin: *Die Sinfonien Beethovens – neun Wege zum Ideenkunstwerk*. Hildesheim u.a.: Georg Olms Verlag 2015.
- Grebe, Karl: *Anton Bruckner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2008.
- Hansen, Mathias: *Die achte und die neunte Sinfonie*. In: *Bruckner-Handbuch*. Hg. Hans Joachim Hinrichsen. Stuttgart, Weimar: Metzler 2010, S. 197–223.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: *Bruckners Sinfonien. Ein musikalischer Werkführer*. München: C. H. Beck 2016.
- Jahraus, Oliver: *Die Geburt des Autors Helmut aus dem Geist der Romantik. Zum Konzept der Autorschaft im erzählerischen Werk Helmut Kraussers*. In: *Sex – Tod – Genie: Beiträge zum Werk von Helmut Krausser*. Hgg. Claude D. Conter, Oliver Jahraus. Göttingen: Wallstein 2009, S. 23–42.

- Jürgensen, Christoph; Kindt, Tom: *Kunst und Macht im Werk Helmut Kraussers*. In: *Sex – Tod – Genie. Beiträge zum Werk von Helmut Krausser*. Hgg. Claude D. Conter, Oliver Jahraus. Göttingen: Wallstein 2009, S. 95–108.
- Kohler, Stephan: »*Ich als ›Verfemter des Geistes‹...*« *Richard Strauss und das Dritte Reich. Zur Legendenbildung in der Musikgeschichtsschreibung*. »Neue Zeitschrift für Musik« 144 (1983), S. 4–6.
- Krausser, Helmut: *Alles wird gut*. Roman. Berlin: Berlin Verlag 2015.
- Krausser, Helmut: *Die Jagd nach Corinna. Dokumentation einer Recherche zum Puccini-Roman*. München: Belleville 2007.
- Krausser, Helmut: *Tagebuch Juli 1994. August 1995. September 1996*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1998.
- Krausser, Helmut: *UC. Roman*. Unter Zurhilfenahme eines Märchens von H. C. Andersen. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2003.
- Lütteken, Laurenz: *Richard Strauss. Musik der Moderne*. Stuttgart: Reclam 2014.
- Mai Groote, Inga: *Traurige Tropoi. Anmerkungen zu Kraussers Melodien und der Ideengeschichte des musikalischen Ethos*. In: *Sex – Tod – Genie. Beiträge zum Werk von Helmut Krausser*. Hgg. Claude D. Conter, Oliver Jahraus. Göttingen: Wallstein 2009, S. 127–142.
- Oesterle, Ingrid: *Arabeske Umschrift, poetische Polemik und der Mythos der Kunst*. In: *Romantisches Erzählen*. Hg. Gerhard Neumann. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995, S. 167–194.
- Osborne, Richard: *Herbert von Karajan. Leben und Musik*. München: dtv 2008.
- Pauldrach, Matthias: *Das zehndimensionale Ich. Wie der Schriftsteller Helmut Krausser in seinem Roman »UC« die Welt sieht*. »Literatur im Unterricht. Texte der Gegenwartsliteratur in der Schule« 12 (2011), S. 169–184.
- Pauldrach, Matthias: *Die (De-)Konstruktion von Identität in den Romanen Helmut Kraussers*. Würzburg: Ergon 2010.
- Pause, Johannes: *Zeitnetze. Globalisierung und postmoderne Ästhetik in Helmut Kraussers Roman »UC«*. »Transit. A Journal of Travel, Migration and Multiculturalism in the German-speaking World« 7.1 (2011), (o.S.). <<https://escholarship.org/uc/item/7dv8w8q1>> (Zugriff 3.12.2017).
- Riethmüller, Albrecht: *Präsident der Reichsmusikkammer*. In: *Richard Strauss Handbuch*. Hg. Walter Werbeck. Stuttgart, Weimar: Metzler 2014, S. 48–53.
- Scheufl, Hans: *Sex und Macht: eine Metaerzählung des amerikanischen Films des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Schmetterling 2007.
- Schmidt, Wolf Gerhard: *Das Gesamtkunstwerk als zentrale Innovationsleistung der Doppelpoche ›Biedermeier/Vormärz‹. Zur Neubestimmung des Terminus und Beethovens Pionierprojekten*. In: *Zwischen Gattungsdisziplin und Gesamtkunstwerk: Literarische Intermedialität 1815–1848*. Hg. ders., Stefan Keppler-Tasaki. Berlin: de Gruyter 2015, S. 327–374.
- Schreiber, Wolfgang: *Große Dirigenten*. München, Zürich: Piper 2005.
- Schütte, Jens Peter: *Das instrumentale Spätwerk*. In: *Richard Strauss Handbuch*. Hg. Walter Werbeck. Stuttgart, Weimar: Metzler 2014, S. 463–498.
- Stähr, Wolfgang: *IX. Symphonie in d-Moll. Werkbetrachtung und Essay*. In: *Die Symphonien Bruckners. Entstehung, Deutung, Wirkung*. Hg. Renate Ulm (im Auftrag des Bayerischen Rundfunks). München: dtv 1998, S. 216–232.
- »The Flutist Quarterly. The Official Magazine of the National Flute Organization« 15 (1990).

- Thieré, Yvonne: *Thema Nr.1 – Sex und populäre Musik. 20. Arbeitstagung des Arbeitskreis Studium populäre Musik. 25.–27. September 2009 in Halle.* In: *Musikpsychologie – populäre Musik. Jahrbuch der deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie.* Band 22. Hgg. Wolfgang Auhagen, Claudia Bullerjahn, Holger Höge. Göttingen: hogrefe 2012, S. 222–225.
- Titzmann, Michael: *Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung.* »Zeitschrift für französische Sprache und Literatur« 99 (1989), S. 47–61.
- Uehling, Peter: *Karajan. Eine Biographie.* Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2006.
- Vitali, Christoph (Hg.): *Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990.* [Kat. Ausstellung Haus der Kunst, München 1999]. Köln 1999.
- Vom Ruf zum Nachruf: Künstlerschicksale in Österreich. Anton Bruckner. Landesausstellung Oberösterreich.* 1996 [Katalog].
- Wagner, Richard: *Oper und Drama* [1852]. Stuttgart: Reclam 2008.