

Helmut Krausser

Helmut Krausser, geboren am 11.7. 1964 in Esslingen am Neckar, wuchs in München-Schwabing und Germering auf. Nach dem Abitur 1985 arbeitete er u.a. als Nachtwächter, Opernkomparse, Zeitungswerber, Popsänger, Rundfunksprecher und Journalist. Von 1985 bis 1989 studierte er provinzial-römische Archäologie, Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München, führte sein Studium jedoch nicht zu Ende. 1985/86 lebte er halbsozial und wohnungslos quasi auf der Straße. Im Jugendsender „Pop Sunday“ des Bayerischen Rundfunks konnte er zwischen 1983 und 1987 erste Kurzprosatexte publizieren, von denen einige später – in überarbeiteter Form – in den Prosaband „Spielgeld“ aufgenommen wurden. Bereits mit Anfang zwanzig beteiligte sich Krausser an „Sage und Schreibe“, einem Autorenworkshop des Kulturreferates der Stadt München. 1989 bis 1991 lebte er zeitweise in Berlin. Im September 1991 heiratete er Beatrice Renauer, die in seinem Roman „Melodien“ als Mitarbeiterin genannt wird. 1993 war er Teilnehmer des Klagenfurter Wettbewerbs um den Ingeborg-Bachmann-Preis. Im Juni 1994 hielt er zwei „Vorlesungen zur Poetik“ an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Im Wintersemester 2007/2008 hatte er die Poetikprofessur der Ludwig-Maximilians-Universität München inne. Krausser gründete die „Freunde Franchettis“, deren Ziel in der Zugänglichmachung und Popularisierung des Werks des Komponisten Alberto Franchetti besteht. Krausser hat nicht nur die Libretti zu zwei Opern von Moritz Eggert verfasst, sondern auch selbst drei Opern („Neuköllnische Tragödie. Neo-Operette“, „Am Rande der Nacht. Oper nach dem Roman von Friedo Lampe“, „Orlok. Oper frei nach Bram Stoker“) komponiert und librettiert. An einer vierten („Der Poet und sein Schatten. Oper frei nach H.C. Andersen“) arbeitet er. 2001 wurde er oberbayerischer Schachmeister und 2011 deutscher Backgammonmeister im Teamwettbewerb. Helmut Krausser lebt in Potsdam.

* 11. Juli 1964

von Lutz Hagedstedt und Martin Rehfeldt

Preise

Preise: Stipendium „Münchner Literaturjahr“ (1989); Tukanpreis der Landeshauptstadt München (1993) für „Melodien“; Villa-Massimo-Stipendium (1998); Prix Italia (1999); Hörspiel des Jahres der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste (2001); Heinrich-Heine-Stipendium (2005), zusammen mit Tanja Schwarz; Auslandsstipendium „InterStip“ des Brandenburgischen Kunst-Förderpreises (2016).

Essay

„Liebe, Mythos, Tod – ich liebe es, das Große in unsere Zeit hineinzutragen.“ Der selbstbewusste Schriftsteller Helmut Krausser, der sich bereits in jungen Jahren ein umfangreiches Werk erschrieben hatte, scheut weder große Themen noch große Gesten. Er beherrscht virtuos die unterschiedlichsten Stile und Sprechweisen, er bewegt sich in den Kleinformen des Erzählens ebenso sicher wie im Genre des postmodernen, erzählerisch komplexen und weit

ausholenden Romans. Außerhalb der Epik schreibt Krausser nicht minder vielseitig: Neben Dramen, Hörspielen und Opernlibretti hat er auch Tagebücher und Gedichtbände veröffentlicht. Einige stets wiederkehrende Leitmotive bestimmen sein Werk: Neben „Liebe, Mythos, Tod“ sind dies der Selbstverlust der Person im Wahnsinn und die Dialektik des Schönen und des Schrecklichen, mit der Krausser auf die romantische Ästhetik ebenso wie auf die Décadence-Literatur der Moderne rekurriert.

Bereits die frühen Erzählungen, zusammengestellt in den Sammlungen „Spielgeld“ (1990) und „Die Zerstörung der europäischen Städte“ (1994) dokumentieren Kraussers Vorliebe für die Nachtseiten der menschlichen Psyche, für Milieustudien an den unteren Rändern der Gesellschaft, für die Einteilung der Welt in ‚gesund‘ und ‚krank‘, ‚normal‘ und ‚nicht-normal‘, ‚sozial‘ und ‚nicht-sozial‘, ‚Freund‘ und ‚Feind‘, ‚Täter‘ und ‚Opfer‘. Typen wie der Rentner Hamann (aus „Nacht im Dorf“, in: „Spielgeld“), der die faschistoide „Nationalzeitung“ liest und seinen Hund zum Töten abgerichtet hat, sind willkommene Kontrastfiguren für die meist jugendlichen Erzähler, die das Leben mit einer gewissen Nonchalance angehen, die ehrgeizlos, aber genussüchtig sind und ein Modell der Selbstverwirklichung leben, das radikal anders dargestellt wird als im Diskurs der „Verständigungstexte“ der 1970er und 1980er Jahre. Den Protagonisten geht es weder um Verständigung noch um Selbsterfahrung, weder um Karriere noch um Politik. Man hat den Durchblick, aber kein politisches Programm. Kraussers Figuren konstituieren sich durch Ablehnung der gängigen ideologischen Positionen – keine Idee ist darunter, für die ein Einsatz sich lohnte. Am wohlsten fühlt man sich noch in dezidiert antibürgerlichen Kreisen, in der Subkulturszene, in einem Pulk von Plebs und Punks, Prolos und Pennern, aber man gibt sich immer elitär, als Einzelgänger: „Sicher – wir alle hielten uns für zornige junge Männer, Rebellen, wir alle standen *gegen* irgend etwas, doch hätten wir nie daran gedacht, mit mehr als unserem Witz *für* etwas einzustehen, unser Leben zu verplanen in einer zeichensetzenden Position, uns zu fesseln in nicht mehr zu ändernden, fatalen Typologien eines längst anrühlich gewordenen Rollentheaters.“ („Wege des Brennens. Elektrische Herzen“, in: „Die Zerstörung der europäischen Städte“, 1994).

Kraussers frühe Protagonisten, oftmals mit Daten seiner eigenen biografischen Realität ausgestattet, sind soziale Trittbrettfahrer in dieser besonderen Bedeutung des Wortes: Sie wollen weder einsteigen noch sich abhängen lassen; sie wollen beobachten und aus ihren Beobachtungen etwas herausholen; sie gehen niemals in den Milieus, in denen sie sich bewegen, vollends auf bzw. unter, sondern halten immer eine intellektuelle Distanz: „Wir (...) waren fraktionsübergreifende Existenzen, wußten uns nicht recht einzuordnen, gehörten mal dahin, mal dorthin.“ („Durach“, in: „Die Zerstörung der europäischen Städte“) Sie kommen durch Aushilfsjobs oder kleine Gaunereien zu Geld, um es gleich wieder zu verspielen, versuchen aus allem ihr bisschen Kapital zu schlagen, das sie zum Leben brauchen; sie ernähren sich anspruchslos von Weißwein und Butternudeln. Letztere sind finanziert durch ein paar Beiträge für den Funk, für den „Krausser“ aus dem Osten Deutschlands berichten darf: „Mehr habe ich aus der Vereinigung nicht rausgeholt.“ („Die Würde in der Auswahl der vorletzten Worte“, in: „Die Zerstörung der europäischen Städte“) Kraussers Figuren haben Ziele und Leidenschaften, die dem endgültigen Absturz in die Abhängigkeit oder ins soziale Nichts entgegenstehen: „Ich winkte ab, sagte, daß ich noch fünf Kapitel

meines dicken Romans schreiben müsse, und sie nannten mich ein dämliches Arschloch.“ („Die Würde in der Auswahl der vorletzten Worte“)

Nicht wenige der Protagonisten Kraussers sind Schriftsteller, *poètes maudits*. Mit Zynismus als weltanschaulicher Haltung begegnen sie den ‚bürgerlichen‘ Normen und Verhaltensweisen. Kraussers Helden haben „Lust auf die Straße“, auf Alkohol und Ekstase, auf Musik und Sex. Sie wissen mit den trivialsten Erzeugnissen der Kulturindustrie ebenso selbstverständlich umzugehen wie mit höchstbewerteten Kunstformen, vor allem der Musik, und hier wiederum speziell mit der Oper. Kraussers meist männlichen Protagonisten kommt es allein auf Genuss an, auf das Hör- und Leseerlebnis, auf die gesteigerte Erfahrung des Rausches in der Musik oder im Alkohol, die Ekstase im Schach- oder Backgammonspiel, den Kitzel der Spieltische und der Unterhaltungsmaschinen und – natürlich – auf das Moment der Durcharbeitung und Wiederholung im Medium der Literatur. Denn vom gesteigerten Erleben, der besonderen Erfahrung, der privilegierten Kennerschaft und der überlegenen eigenen Auffassung wollen seine Helden auch Zeugnis ablegen. Sie glauben, ihre Identität in Extrempositionen und in ihrer distinkten Antikonventionalität finden zu können, im steten Wählen des Extremen im Spannungsfeld von Verfeinerung und Vergröberung, Einfachheit und Komplexität.

Neben diesem in vielen Erzählungen auftretenden Typus fungieren auch literarisierte historische Personen als Hauptfiguren, etwa der Schachgroßmeister Carl Schlechter in „Der eine und der andere“ oder Manuel Noriega, der ehemalige Machthaber Panamas, in „Nuntius und Ananas“ (beide in: „Spielgeld“).

In der fragmentarischen Erzählung „Das Heiltum“ (in: „Spielgeld“) entwirft Krausser eine apokalyptische Endzeitvision, in der es keine Zukunft mehr gibt: „Die Horoskopautomaten spuckten leere Zettel.“ Ungewöhnliche Dinge passieren, die jedoch – wie im Märchen – weder beim Erzähler noch bei den anderen Figuren (dem Bettler, der Kellnerin) Verwunderung auslösen: „Fette Trüffelschweine erwürgten im Garten das Eichhörnchen mit einer Perlenkette.“ Was hingegen in herkömmlicher Lesart als Realität gelten würde, wird als „Wunder“ wahrgenommen, etwa als der Bettler sein Holzbein verliert. Analog dazu wird, wo im Regelfall Erklärungsbedarf entstünde und nach dem Wesen und der Bedeutung des „Heiltums“ zu fragen wäre, so getan, als sei keine Erklärung notwendig. Ähnlich verhält es sich bei der Erzählung „Iason“ (in: „Spielgeld“), in der sich der Erzähler auf die Suche nach dem „goldenen Vlies“ macht: „Jemand will wissen, was das sei, das Vlies? Ich weiß es ja nicht.“ Die Suche ist mehr eine Lebenshaltung als eine Handlungsweise. Ihr Ziel ist dementsprechend unspezifisch, es zu erreichen ist nicht wichtig, alles Zwanghafte ist zu vermeiden. Die Realitätswahrnehmung der Figuren ist eine andere, sie weicht ab von der Norm, reicht bis hin zum psychopathologischen Befund. Ins Extrem gesteigert trifft dies auch auf Hagen Trinker, den Ich-Erzähler der nach ihm benannten Romantrilogie zu.

Helmut Kraussers Hagen-Trinker-Trilogie umfasst die Romane „Könige über dem Ozean“ (1989), „Fette Welt“ (1992) sowie „Schweine und Elefanten“ (1999), als deren Hauptfigur und Ich-Erzähler der junge Herumtreiber und Dichter Hagen Trinker fungiert. Handlungs- und Veröffentlichungschronologie der Bände weichen voneinander ab: Der zuletzt erschienene Band, „Schweine

und Elefanten“, spielt vor den beiden anderen. Laut Krausser basiert er auf einem bereits 1987 und 1988 entstandenen Manuskript, dem der Verlag aber 1989 „Könige über dem Ozean“ als Debüt vorgezogen habe. 1992 erschien „Fette Welt“, die chronologische Fortsetzung von „Könige über dem Ozean“. Schweine und Elefanten wurde in einer neu geschriebenen Fassung erst 1999 veröffentlicht.

In „Könige über dem Ozean“ begleitet der heterosexuelle Hagen seinen 40-jährigen homosexuellen Freund Richard, der an Krebs erkrankt ist, auf dessen letzte Reise. Ihnen schließt sich die junge Malerin und Gelegenheitsprostituierte Lidia an, was die soziale Konstellation dynamisiert: Dass Hagen eine Affäre mit ihr beginnt und alle drei in Lidias Auto zu einem von ihr festgelegten Ziel – Sizilien – reisen, degradiert Richard vom Begleiteten zum Begleiter. Hagen hingegen wird vorübergehend zur zentralen Figur der Gruppe. Im Lauf der Fahrt verschiebt sich das hierarchische Gefüge jedoch zugunsten von Lidia, für die auch der gynophobe Richard Zuneigung entwickelt. Schließlich verlässt sie die Männer, die allein weiterreisen, bis Richard beim Baden ins Meer hinausschwimmt und nicht mehr zurückkommt.

Dieser Plot, der zahlreiche grotesk-komische Episoden beinhaltet, entspricht den Genrekonventionen der *road story*, wie sie vor allem aus Filmen bekannt ist. Obwohl der Text als „Roman“ ausgewiesen ist, lassen sich auch traditionelle Merkmale einer Novelle feststellen, u.a. eine gesellige Rahmenerzählsituation: Hagen berichtet seine Erlebnisse dem Geschäftsführer eines illegalen Spielclubs, in dem er zuvor nahezu sein gesamtes Geld verloren hat. Außerdem lässt sich der Text als Kontrafaktur zu Thomas Manns „Der Tod in Venedig“ (1912) lesen, was nicht nur Handlungsparallelen – ein Homosexueller mittleren Alters reist aus München nach Italien und stirbt dort – nahelegen, sondern auch viele mythologische Anspielungen sowie Entsprechungen einzelner Szenen. Interpretiert man diesen Bezug poetologisch, so lässt sich Hagen als Gegenentwurf zu Gustav von Aschenbach auffassen, als dem Leben in all seinen, gerade auch erotischen und rauschhaften Facetten zugewandter, baalischer Künstler, der seine Geschichte nicht niederschreibt, sondern am Tresen erzählt. Als sein literarisches Vorbild wird Louis-Ferdinand Céline zitiert, dessen poetologische Literaturbetriebsbeschimpfung „Gespräche mit Professor Y“ („Entretiens avec le professeur Y“, 1955) Hagen liest.

Der Nachfolgeroman „Fette Welt“ wurde, ganz im Sinne einer solchen Poetik, für große Lebensnähe gelobt, etwa von Maxim Biller, der Krausser zum Ingeborg-Bachmann-Preis 1993 einlud. Die Handlung, in deren Verlauf Hagen versucht, der 16-jährigen Ausreißerin Judith nahezukommen, spielt im Obdachlosenmilieu, was auch deshalb besondere Aufmerksamkeit erfuhr, weil Krausser selbst ausweislich des Klappentextes nicht nur als „Spieler, Nachtwächter, Zeitungswerber, Opernstatist, Popbandsänger, Journalist und Kritiker“ gearbeitet, sondern auch ein „(halb-)freiwilliges Jahr als Berber“ zugebracht hatte. Er erschien somit als idealer Gegenentwurf zu jenen deutschen Autoren, deren Texte zu Beginn der 1990er Jahre als zu akademisch kritisiert wurden. Doch blieb bei der Rezeption des Romans als authentische Milieuschilderung oft unbeachtet, dass „Fette Welt“ nicht nur an die Tradition des *dirty realism* Charles Bukowskis anschließt, sondern auch an ältere literarische Vorbilder. Auf motivischer Ebene lässt sich Hagen sowohl in die Reihe romantischer Künstlerfiguren stellen als auch als psychologisierte

Variante der Titelfigur aus Robert Louis Stevensons „The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde“ (1886) interpretieren: Hagen fühlt sich von einem Babymörder, der in der Boulevardpresse „Herodes“ genannt wird, verfolgt, bis er schließlich feststellt, dass es sich bei diesem um sein abgespaltenes Alter Ego handelt. Bereits typografisch fallen außerdem Summarien auf, wie sie aus frühneuzeitlichen Romanen bekannt sind. Speziell zu Schelmenromanen finden sich Parallelen: So wird die ‚fette Welt‘ der wohlhabenden Münchner aus einer Perspektive von unten betrachtet. Dem Motto „mundus vult decipi“ folgt Hagen seit seiner von Gewalterfahrungen geprägten Kindheit, aus der in eingeschobenen Episoden berichtet wird. Auch kann dem Text ein für Schelmenromane typisches heilsgeschichtliches Muster unterlegt werden, denn nach diversen Prüfungen, die Hagen auf sich nimmt, findet er – säkulare – Erlösung in Form der Heilung seiner Schizophrenie durch die Liebe und das Erzählen: Nachdem es endlich zu Sex mit Judith gekommen ist, dessen fortwährende Verhinderung einen *running gag* des Romans darstellt, führt Hagen ein Gespräch mit Herodes, in dessen Verlauf dieser ihn zwingt, die Geschichte seines Erwachsenwerdens zu Ende zu erzählen. Dabei wechselt Hagen, nachdem in den früheren Kindheitsepisoden nur in der Er-Form von dem ‚Jungen‘ die Rede war, in die Ich-Form, was darauf hindeutet, dass er seine Kindheitstraumata in seine Selbsterzählung reintegriert. Anschließend löst sich Herodes vor Hagens Augen auf. Der Roman wurde 1998 von Jan Schütte verfilmt (wobei der Herodes-Strang der Handlung fehlt) und 2002 von der „Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung“ in einen Kanon der „wirkungsvollsten Bücher der letzten zwanzig Jahre“ aufgenommen.

„Schweine und Elefanten“ schließlich bildet ein Prequel zu den zuvor publizierten Romanen, das diverse Vorausdeutungen enthält:

So wird nicht nur Richard erwähnt, sondern, anders als in „Könige über dem Ozean“, auch bereits Herodes, dem wohl typografisch abgesetzte Kommentare zuzurechnen sind, in denen Hagen widersprochen wird. Zudem verliebt sich Hagen auch hier in eine 16-Jährige, die Tochter der Besitzerin des Kiosks, an dem er sich regelmäßig mit einer Gruppe von Alkoholikern aufhält.

Bestimmt wird die Handlung des Romans allerdings durch seine Affäre mit der 37-jährigen reichen Valerie Bergmann, die mit ihm einerseits sexuell ihre devoten Neigungen auslebt, ihm gegenüber andererseits aber ihre finanzielle Überlegenheit ausspielt. Als sie nach einem Autounfall längere Zeit im Krankenhaus bleiben muss, erlaubt sie Hagen unter der Bedingung, dass er ihr davon berichtet, ihre Villa nicht nur zu bewohnen, sondern auch zusammen mit seinen Freunden nach und nach vollständig zu verwüsten. Als es schließlich zu einem Brand kommt, bedankt sich Valerie sogar für diese symbolische Befreiung von ihrem alten, großbürgerlichen Lebensentwurf.

Einen weiteren Handlungsstrang bilden Hagens Erlebnisse als Sänger der Band „Genie und Handwerk“. Krausser selbst sang in einer Band gleichen Namens, von der zum Erscheinen des Romans eine CD mit Liveaufnahmen („Bootleg“, 1999) veröffentlicht wurde. Dieses Spiel mit der Authentizität korrespondiert nicht nur mit dem in allen Bänden verhandelten Thema der Rollenhaftigkeit menschlichen Verhaltens, sondern verweist auch auf Strategien der Beatniks, in deren Tradition sich die gesamte Hagen-Trinker-Trilogie wie auch Helmut Kraussers frühe Selbstinszenierung stellen lassen. Doch neben Popmusik spielt in Kraussers Frühwerk, zu dem die Erzählungen und die

Hagen-Trinker-Trilogie gerechnet werden können, auch klassische Musik immer wieder eine Rolle, insbesondere die Oper. Dies stellt ein Bindeglied zum Roman „Melodien“ dar, wo sie sich zu einem tragenden Thema und Leitmotiv entwickelt.

„Melodien oder Nachträge zum quecksilbernen Zeitalter“ (1993) erzählt von der Macht der Musik als einem Mythos. Viele Elemente des Romans entstammen der Orpheus-Sage und ihrer Rezeptionsgeschichte: Hier geht es um den Kampf der Geschlechter, die Knabenliebe, den Streit um den wahren Messias und – die Geschichte der Oper. Aus zwei Teilen besteht die tragische Geschichte des griechischen Sängers Orpheus. Im ersten Teil gelingt es Orpheus, mit seinem machtvollen Gesang die Gemüter der Finsternis zu erweichen – doch dann verpatzt er die Befreiung Eurydikes aus der Unterwelt. Im zweiten Teil verflucht Orpheus, verzweifelt über das eigene Versagen, die Frauen und predigt fortan die Knabenliebe. Sein Frauenhass wird von den Mänaden, den hysterischen Weibern des Dionysos, bitter gerächt: Sie zerfleischen die schöne Gestalt des Orpheus, eine Gestalt, die der frühchristlichen Malerei zum Vorbild ihrer Christusdarstellungen diente.

Helmut Kraussers „Melodien“ nehmen diese Motive in einer Gegenwarts- und einer Vergangenheitshandlung auf. Die Hauptfigur der Gegenwartshandlung ist der junge Fotograf Alban Täubner. Mit Orpheus verbindet ihn der Verlust der erotischen Partnerin. Alban fällt in einen Zustand dumpfer, interesselloser Apathie (daher der Name „Täubner“); er ist ein Tor vom Schlage Parsifals, wie Krausser in seinem „Tagebuch des Mai 1992“ (1993) hervorhebt. Auch die phantastische Geschichte der „Melodien“ lässt Täubner zunächst unbeeindruckt; diese soll der Magier Castiglio, eine Hauptfigur der Vergangenheitshandlung, um 1530 entwickelt oder gefunden haben. Es handelt sich dabei um 26 Achtakter, sogenannte Tropoi, wobei jedem Tropos eine bestimmte Funktion zugeordnet ist: wie man „eines Geizigen Faust lockert“, wie man „weinlos trinken macht“, wie man „in einem Menschen Liebe weckt“ oder wie man „Wunden schneller heilen lässt“. Diese Tropoi zu besitzen bedeutet Macht, aber man kann sie offenbar nicht exklusiv besitzen: Sie prägen die Welt als „Melodien“, als Tropoi sind sie nicht erkennbar, greifbar, bestimmbar. In der dargestellten Welt des Romans wird der These, die Tropoi lebten in transformierter Form in den großen Werken der Musikkultur weiter, einige Wahrscheinlichkeit zugestanden. Damit generiert Krausser einen neuen Mythos.

Natürlich ist diese bizarre Romanhandlung ironisch erzählt, was schon Distanz zur dargestellten Welt signalisiert, während der Leser noch geneigt ist, der unglaublichen Geschichte Glauben zu schenken. Kraussers Roman wäre in seiner postmodernen Mehrfachkodierung wohl nicht ohne die Impulse denkbar, die etwa von Umberto Eco's „Il nome della rosa“ (1980) oder Patrick Süskinds „Das Parfum“ (1985) ausgingen, von Texten also, die Fakten und Fiktionen amalgamieren, die als Wissenschafts-, Geschichts- oder Kriminalroman, als Sitten- und Kulturgeschichte, als Traktat und als intellektuelle Collage gelesen werden können, die von erkenntnistheoretischen und philosophischen Fragen handeln, von Logik, Ästhetik, Ethik, Moral ebenso wie von Politik, Religion, Spiel, Psyche, Liebe, Erotik, Sexualität und – natürlich – vom Tod, dem „Generalbass“ in Kraussers Werk. *Docere et delectare* heißt die Devise dieser großen Meta-Romane, die das Genre des historischen

Romans bis in den Anmerkungsteil ironisieren. Alles in „Melodien“ hat deshalb viele Wahrheiten.

In der Gegenwartshandlung versuchen drei „Mythosophen“ des Phantoms der orpheischen Melodien habhaft zu werden: Professor Krantz, ein Privatgelehrter, Dr. Nicole Dufres, eine Psychohistorikerin, sowie ein gewisser Mendez, ein offenbar Geistesgestörter, der sich für einen Abgesandten Gottes hält. Jeder von ihnen erzählt Täubner seine eigene Version dessen, was es mit den Tropoi auf sich habe, woraufhin ein Kampf um die Macht der Darstellung entbrennt und Täubner, der zunächst Teilnahmslose, zum bedingungslos Abhängigen und Hörigen wird. Er will die ganze Wahrheit in sich aufnehmen, aber jede Version ist so schnell und flüchtig wie Quecksilber, nicht haltbar und nicht fassbar: „Nachträge zum quecksilbernen Zeitalter“ hat Krausser sein Buch im Untertitel denn auch genannt. In dieser ausweglosen Situation ist Täubner bald nicht mehr bloß erzählte Figur, sondern Erzähler. Er identifiziert sich partiell mit den Figuren und wird zum „Zeitentaumler“. Seine Wandlung wird mit jener des „weißen Bauern“ im Schachspiel verglichen, der die letzte Reihe erreicht hat und nun als „Dame“ weiterspielen darf. Er ist die Figur, die plötzlich Macht bekommt, aber immer Schachfigur bleiben und niemals die ontologische Schwelle zum Spieler überschreiten wird.

Die Geschichte der Tropoi, die eng mit der Entstehung der Oper verknüpft wird, ist mit dem gewaltsamen Tod Castiglios abgeschlossen; seine Ermordung wird als ‚Urszene‘ der Opernliteratur dargestellt. Nach wichtigen Zwischenstationen und Darstellungen monströser Viten des 15. und 16. Jahrhunderts betritt im Zeitalter des Barock der Kastrat und Komponist Marc Antonio Pasqualini (1614–1691) die Welt der Musik.

Pasqualini ist eine besonders düstere Gestalt, die im Wettstreit der Stimmen den mörderischen Kampf der Geschlechter wiederauferstehen lässt. So will er, der sich für die Stimme Gottes hält, für die Reinkarnation des Orpheus, den er weit über den christlichen Gott stellt, den grausamen Mord der Mänaden an Orpheus nicht minder grausam rächen. Die Mänaden, das sind für ihn die Frauenstimmen, die seit Kurzem im Begriff stehen, die Musiktheater zu erobern. Pasqualini gründet einen Geheimorden, den „Ontu“, dessen Ziel es ist, die Sängerinnen grauenvoll zu beseitigen.

Manches von dem, was Helmut Krausser erzählt, ist historisch verbürgt, das meiste jedoch ist reine Fiktion. Die Grenzen werden bewusst verwischt. Mit der Gegenwarts- und Vergangenheitshandlung alternieren auch die Stilmittel: fingierte historische Rede, Gegenwartsjargon, Altherrenprosa, Tagebuchfiktion, ironisch gebrochene Wissenschaftsprosa, Lyrisches und Essayistisches werden eingesetzt.

In „Thanatos. Das schwarze Buch“ (1996) wird ein weiteres Generalthema der Werke Kraussers wieder aufgenommen, die Ich-Dissoziation des Helden.

Johanser, der Protagonist des Romans, ist Anfang 30 und Philologe in einem Berliner Institut für Romantikforschung. Dieser Johanser begreift sich als die Verkörperung des Todes selbst, er führt ein „schwarzes Buch“ und ist, wie aus der Erzählsituation gefolgert werden muss, der Verfasser von „Thanatos“. Der kauzige Handschriftenexperte unterhält zu Beginn seiner Erzählung ein leidenschaftliches Liebesverhältnis zu einer jungen und womöglich

aidskranken Straßendirne, Somnambelle genannt. Dieses Verhältnis hat Johanser vermutlich dadurch beendet, dass er sie getötet hat. Sexus impliziert bei Krausser immer den Doppelaspekt von „Passion und Dämonie“ („Tagebuch des Mai 1992“). Johanser wird von seinem Institut auf die Straße gesetzt, nachdem der (berechtigte) Verdacht aufgekommen ist, dass er einige spektakuläre Handschriftenentdeckungen gefälscht hat, und fährt mit seiner Abfindung zu Verwandten aufs Land, auf die Schwäbische Alb. Hier versucht er, das Vertrauen seines Cousins, des 16-jährigen Schülers Benedikt, zu erwerben, an dessen Stelle er mehr und mehr zu treten sucht und den er schließlich tötet. Benedikts Eltern macht er glauben, dass ihr Sohn von Zuhause ausgerissen und in die Hauptstadt (Berlin) gefahren sei. Einerseits übernimmt Johanser die Rolle und Funktion Benedikts bei dessen Eltern, andererseits gibt er vor, Benedikt in Berlin suchen zu wollen. Die Ich-Dissoziation schreitet fort, Johanser beginnt, in zwei Personen zu denken und Selbstgespräche zu führen, deren zweiter Part vom imaginierten Benedikt bestritten wird. Benedikt wird mehr und mehr zur Obsession, zum Trauma. Johanser zeichnet in einer „schwarzen Kladde“ immer neue Variationen des Erlebten auf, Versionen und Projektionen des Selbst und seines Alter Ego, die das Ich allmählich verschwinden lassen. Der Roman endet – in romantischer Manier in Fragmenten – mit der Rückkehr Johansers ins „Elternhaus“. Nun hält er sich vollends für Benedikt beziehungsweise für Thanatos, den Todestrieb.

Diesen beiden umfangreichen und formal ambitionierten Romanen folgen als neue Erzähltexte Kraussers (zwischen ihnen wird der erste Teil der Hagen-Trinker-Trilogie veröffentlicht) mit „Der große Bagarozzy“ (1997) und „Schmerznovelle“ (2001) zwei kürzere Bücher, die hinsichtlich der Figurenkonstellation deutliche Parallelen aufweisen. In beiden setzt sich eine Psychotherapeutin bzw. ein Psychotherapeut mit einem jeweils andersgeschlechtlichen Patienten auseinander. Im Lauf der Begegnungen entwickelt sich einerseits eine erotische Affinität; andererseits findet ein Kampf um die Deutungshoheit über den ontologischen Status der von Patientenseite gezeigten Verhaltensweisen und erzählten Ereignisse statt, darüber, ob es sich um den Ausdruck einer Wahnvorstellung oder einer Realität handelt.

In „Der große Bagarozzy“ tritt der gut aussehende Stanislaus Nagy in das bis zu diesem Zeitpunkt wenig aufregende Leben der Psychotherapeutin Cora Dulz, deren einzige Leidenschaft darin besteht, ihr Haus nach ihren Vorstellungen geschmackvoll einzurichten. Er sucht ihre Hilfe, weil ihm die verstorbene Maria Callas erscheint. Im Laufe der Therapiegespräche gibt Nagy an, der leibhaftige Teufel zu sein. Sein Anliegen ist nicht, therapiert zu werden, sondern eine ZuhörerIn für die Lebensgeschichte von Maria Callas zu finden. Das Verhältnis von Patient und Therapeutin verwandelt sich somit in das von Autor und Rezipientin, wodurch Cora Dulz auch als *role model* für die Leser des Romans fungiert, denen die Lebensgeschichte von Maria Callas ja ebenfalls erzählt wird. Schon zu Lebzeiten von Maria Callas habe Nagy eine Obsession für sie, insbesondere für ihre Stimme, gehegt und ihr Leben – sowohl ihren Aufstieg wie ihren Niedergang – gelenkt. Sie habe seine Nähe aber immer gemieden – außer er sei in Gestalt eines schwarzen Pudels aufgetreten. Callas wird so als Künstlerfigur inszeniert, die – anders als Adrian Leverkühn in Thomas Manns „Doktor Faustus“ (1947) – den Teufelspakt ablehnt und dennoch große Kunst schafft. An ihrem Gesang hat Nagy keinen Anteil, er erscheint als göttliche

Gabe, wobei die Macht der Musik, anders als in „Melodien“, wo sie bestimmten Tonfolgen zugeschrieben wird, aus dem individuellen Vortrag resultiert: Als italienische Soldaten 1941 im besetzten Athen auf eine Denunziation von Nagy hin ihre Mutter verhaften wollen, weil diese zwei entflozene britische Kriegsgefangene versteckt gehalten hat, setzt sich die 17-jährige Maria Callas ans Klavier und singt, woraufhin die Soldaten nicht nur von der Verhaftung absehen, sondern in den folgenden Tagen wiederkommen und die Familie mit Lebensmitteln versorgen. Als Nagy davon hört, wird ihm etwas klar: „Ich war nicht der einzige, der auf Maria aufmerksam geworden war. Er spielte mit. Das Spielzeug gehörte nicht mehr mir allein.“ Damit ist eine Konkurrenz zwischen Gott und Teufel um Maria Callas etabliert, wie in Goethes „Faust“ um Heinrich Faust. Maria Callas' Metamorphose zur Ikone, zur mythischen Figur aber schreibt Nagy seinem eigenen Eingreifen zu, angefangen vom herbeigeführten Ausfall der Sängerin einer Rolle, für die Maria Callas als Zweitbesetzung vorgesehen war, wodurch sie überhaupt erst die Möglichkeit zu einem großen Auftritt erhielt, über gestreute Gerüchte bis hin zum Zustandekommen eines ikonischen Fotos (das, wie weitere Aufnahmen von Maria Callas, im Buch abgedruckt ist).

Nagys Erzählung des Lebens von Maria Callas bildet so die Binnengeschichte des Romans, während die Rahmenhandlung durch Cora Dulz' zunehmende erotische Fixierung auf ihren Patienten, der sie aber demütigt und zurückweist, bestimmt wird, die letztlich dazu führt, dass sie ihren Mann Robert ermordet. Dessen Todesfixierung kommt nicht nur darin zum Ausdruck, dass er Meldungen über skurrile Todesfälle sammelt, die im Roman eingestreut abgedruckt sind (Helmut Krausser hat zusammen mit seinem damaligen Lektor Marcel Hartges 1999 unter dem Titel „Das Kaninchen, das den Jäger erschoss und andere bizarre Todesfälle“ selbst eine Sammlung von entsprechenden Meldungen herausgegeben), sondern auch in einem Traum, den er unmittelbar vor seiner Ermordung träumt und worin der Tod ihm verschiedene Todesarten zur Auswahl stellt, bei denen sich die ihm verbleibende Lebensspanne und das mit dem Sterben einhergehende Leiden proportional zueinander verhalten. Ob Nagy nun tatsächlich der Teufel ist oder nur ein psychisch Kranker, der sich für den Teufel hält, wird im Text nicht eindeutig beantwortet, wenngleich einige schwer rational erklärbare Ereignisse darauf hindeuten, dass Ersteres der Fall ist. Somit lässt sich die Geschichte in Tzvetan Todorovs Terminologie als „unheimlich“ klassifizieren.

In der „Schmerznovelle“ (2001) hat Krausser eine solche Offenheit hinsichtlich des Schlusses zum Konstruktionsprinzip erhoben und auf sogar vier mögliche Varianten ausgedehnt: „Darauf zielte die Arbeit hin: Auf ein Finale mit vier gleichermaßen denkbaren Deutungsmöglichkeiten.“ („Januar“)

Ein auf sexuelle Aberrationen spezialisierter Psychotherapeut besucht seinen Doktorvater Fritz Kappler und wird vor Ort auf Johanna Maria Palm als besonders interessanten Fall aufmerksam gemacht. Sie wechselt im Verhalten zwischen ihrer eigenen Persönlichkeit und der ihres verstorbenen Mannes, des Zeichners und Performance-Künstlers Ralf Palm, der mit Benzin übergossen in seiner Badewanne verbrannt ist. Als „Ralf“ spricht sie mit einer anderen Stimme und schreibt auch, wie sich später herausstellt, in seiner Handschrift Briefe aus dem Jenseits an seine Mutter. Für den Psychotherapeuten erscheint Johanna Palm nicht nur in fachlicher Hinsicht als mutmaßlich Schizophrene interessant, sondern auch in erotischer. Zudem spielt in seine Motivation, sich

näher mit ihr auseinanderzusetzen, hinein, dass er sich – fachlich wie erotisch – vor seinem Doktorvater, dessen jüngere Frau er begehrt, beweisen möchte. Er lässt sich – was er anfangs noch als radikale Therapiemethode rationalisiert – auf eine sadomasochistische Affäre mit Johanna ein. Jedoch entgleitet ihm zunehmend die Kontrolle, er verliebt sich in sie und möchte sie nun nicht mehr nur aus beruflichem Ehrgeiz heilen, sondern auch Ralf Palm als Nebenbuhler auslöschen. Als er Johanna seine Liebe gesteht und sie auffordert, sich von Ralf zu befreien, kommt es zum Streit, in dessen Verlauf sie ihn mit einem Messer bedroht. In dem Moment, in dem sie zustechen will, ‚verwandelt‘ sie sich in Ralf. Statt den Psychotherapeuten ersticht Johanna/Ralf schließlich sich selbst – so zumindest die Version des Psychotherapeuten, der als Ich-Erzähler fungiert.

Glaubt man dem Erzähler und zieht nur Erklärungen innerhalb des rationalistisch-psychologischen Paradigmas in Erwägung, so ergeben sich zwei Möglichkeiten: Entweder Johanna hat sich in der Rolle von Ralf mit ihm zusammen in einer Art Doppelselbstmord getötet oder sie hat sich als sie selbst getötet, weil sie keinen anderen Ausweg aus der Situation gesehen hat – sei es, weil sie eine eventuell tatsächlich mögliche Heilung gefürchtet hat, oder, weil sie nicht an die Möglichkeit einer Heilung geglaubt hat, sich nach der Liebeserklärung des Psychotherapeuten aber auch nicht mehr mit ihrem vorherigen Leben mit ‚Ralf‘, das sie nun auch selbst als krankhaft wahrnahm, hätte arrangieren können. Glaubt man dem Erzähler, zieht aber innerfiktional die Möglichkeit übersinnlicher Vorgänge in Betracht, so könnte es sich auch um einen Fall von ‚Besessenheit‘ handeln, wobei der Dämon Ralf sich durch die Tötung Johannas erlöst. Schließlich könnte der Psychotherapeut, dessen Fingerabdrücke auf dem Messergriff festgestellt wurden, auch lügen und, von der Zurückweisung sowohl als Liebhaber wie als Psychotherapeut gekränkt, Johanna getötet haben. Ein weiteres Motiv könnte sich außerdem aus einem eigenen Verlusttrauma des Psychotherapeuten, das zum Schluss der Novelle angedeutet wird, ergeben.

Der Titel der „Schmerznovelle“ spielt auf Arthur Schnitzlers „Traumnovelle“ (1926) an, ebenso wie der im Text erhobene, aber nicht belegte Vorwurf, die örtlichen Honoratioren würden sich zu sadomasochistischen Orgien mit Johanna Palm treffen, was an die sexuellen Ausschweifungen erinnert, in die Fridolin in der „Traumnovelle“ gerät. Ein zentraler Unterschied zwischen beiden Texten zeigt sich jedoch hinsichtlich der Wirkung von Psychotherapie: Während die „Traumnovelle“ mit einer Art gelingendem paartherapeutischen Gespräch endet, führt in der „Schmerznovelle“ der Therapieversuch in die Katastrophe.

Neben dem intertextuellen Bezug zu Schnitzlers Text stellt der Titel der „Schmerznovelle“ auch einen architextuellen zur Gattung der Novelle her. Der Text selbst erfüllt dann auch viele klassische Novellenmerkmale. So wird gleich im ersten Absatz das Goethe-Diktum von der „sich ereigneten unerhörten Begebenheit“ aufgenommen: „Man begann sehr bald nach meiner Ankunft, mich auf das Ehepaar Palm hinzuweisen, mit Anspielungen, die das Wesentliche dessen, weshalb ich sie unbedingt kennenlernen müsse, aussparten. Sätze fielen wie: ‚Warten Sie ab, bis Sie den Palms begegnen!‘ Oder: ‚Die Palms, die wären was für Ihre Forschung.‘ Bohrte ich nach, bekam ich zu hören, dieses Phänomen müsse man, um es zu würdigen, mit eigenen Augen erlebt haben.“ Fritz Kappler äußert auf Nachfrage des Ich-Erzählers,

dass „es sich um ein außerhalb seiner Kompetenz liegendes Phänomen handle, jenseits alles jemals Gesehenen.“ Auch ein Falkenmotiv im Sinne von Paul Heises Novellentheorie lässt sich identifizieren, sogar ebenfalls in Gestalt eines fliegenden Tieres: Auf einem Bild von Johanna Palm findet sich eine akademisch genau gezeichnete Biene, die zu zeichnen ihre Fähigkeiten nicht ausgereicht hätten, wohl aber die von Ralf Palm. Und sogar Gustav Freytags Dramentektonik, die im Anschluss an Theodor Storms Charakterisierung der Novelle als „Schwester des Dramas“ zuweilen auf Novellen übertragen worden ist, lässt sich Kraussers Text unterlegen: Als Einleitung fungiert ein Fest, auf dem der Psychotherapeut vom Fall Palm erfährt, die Steigerung findet in Form der Annäherung zwischen ihm und Maria Palm statt, als Höhepunkt (und Wendepunkt im Sinne Ludwig Tiecks als Einbruch des Übernatürlichen) ließe sich das erste Mal, als er ihre ‚Verwandlung‘ in Ralf miterlebt, sehen, seine immer stärkere emotionale Involvierung lässt sich als fallende Handlung im Sinne Freytags auffassen, und die Katastrophe – der (Selbst-)Mord – wird durch das Gespräch mit ‚Ralf‘ als retardierendes Moment kurzfristig aufgeschoben. Ein Erzählrahmen schließlich, wie ihn viele Novellen aufweisen, liegt zwar im engeren Sinne nicht vor, jedoch wird die damit verbundene Situation geselligen Erzählens durchaus zitiert und ins Gegenteil verkehrt, indem zwischen den Kapiteln, in denen der Ich-Erzähler die Geschichte erzählt, Ausschnitte aus seinem polizeilichen Verhör eingeschoben sind. Somit lässt sich die „Schmerznovelle“ nicht nur als Kontrafaktur auf Schnitzlers „Traumnovelle“ beziehen, sondern stellt zugleich ein halb-ironisches Spiel mit der gesamten Novellentradition dar. Ganz im Sinne von Leslie Fiedlers berühmter Forderung „Cross the border, close the gap“ integriert der Text aber auch Elemente aus populären Genres, was Tom Tykwer dazu veranlasst hat, die „Schmerznovelle“ als „Krimipornomelodram“ (Zitat im Klappentext) zu klassifizieren.

„UC. Roman unter Zuhilfenahme eines Märchens von H.C. Andersen“ (2003) folgt ebenfalls dieser postmodernen Poetik, insofern der Text zunächst Mustern des Kriminalromans entspricht:

Der Stardirigent Arndt Hermannstein, Alkoholiker und Kokainkonsument mit ungewöhnlichen, aber nicht perversen sexuellen Vorlieben, wird damit konfrontiert, dass das Skelett der in seiner Schulzeit nach einem Fest, auf dem sie sich betrunken ausgezogen hatte, verschwundenen Klassenkameradin Marita gefunden wird und sich herausstellt, dass sie ermordet worden ist. Verdächtig sind die Mitglieder von Hermannsteins damaliger Clique, also auch er selbst, der sich an den Verlauf der Tatnacht nicht erinnert. Allerdings erinnert er sich daran, Marita erst einige Wochen zuvor auf einem Klassentreffen gesehen zu haben. Hermannstein beginnt nun, Nachforschungen anzustellen, und nimmt damit die Rolle des Detektivs ein. Im weiteren Verlauf der Handlung tritt Samuel Kurthes auf, der dazu beiträgt, dass Hermannstein zunehmend die Kontrolle über sein Leben verliert. Kurthes, der sich als Guru geriert, liefert in einem beinahe 50 Seiten umfassenden und (auch für das innerfiktionale Publikum) schwer verständlichen Vortrag über Mehrdimensionalität und die Möglichkeit parallel existierender Realitäten eine mögliche Erklärung dafür, dass Marita lebendig auf dem Klassentreffen und als skelettierte Leiche im Wald existieren konnte. Für Hermannstein und den Leser von „UC“ besteht damit keine Aussicht mehr darauf, zu einer Lösung im kriminalistischen Sinne zu kommen, da beide nie wissen, in welcher der parallel zueinander existierenden Realitäten welches Ereignis stattgefunden

hat oder nicht.

An die Stelle der Frage nach der Identität von Maritas Mörder tritt die Frage, wer Hermannsteins Schicksal(e) steuert, wessen Figur er ist. Es stellt sich heraus, dass dies nicht, wie man vorübergehend glauben kann, Samuel Kurthes ist, der einen Roman über einen Dirigenten, „dessen Welt aus den Fugen gerät“, schreiben möchte. Auch Kurthes ist nur eine Spielfigur, die Anweisungen des Chefs, des „Maximus Creator“, befolgen muss. Diesem „Wesen von großer Leuchtkraft und Schönheit“ begegnet Hermannstein am Ende des Romans und fragt, wie er es nennen solle, worauf es antwortet: „Helmut.“ Es erscheint nur folgerichtig, dass Hermannstein bei dieser Begegnung aus einem Fenster in den Tod stürzt, dass er also in dem Augenblick aufhört, Figur innerhalb der fiktionalen Welt zu sein, in dem er sich der Einsicht in die textuelle Konstitution der fiktionalen Welt annähert.

Innerfiktional lässt sich die von ihm erzählte Handlung des Romans als Inhalt des ‚Films‘ auffassen, der in den letzten Augenblicken seines Lebens, während des Sturzes, vor seinem inneren Auge abläuft (in Kurthes’ Terminologie des Ultrachronos – abgekürzt „UC“). Doch gilt dies nicht für in anderer Schriftgröße eingefügte Kommentare, die eventuell Kurthes zuzuschreiben sind, oder Hans Christian Andersens abschnittsweise und in anderer Schrift in den Text hineinmontiertes Märchen „Der Schatten“, das als intertextuelle Folie insbesondere auf das Verhältnis von Hermannstein und Kurthes bezogen werden kann. Damit wird im Roman die Frage nach dessen Autorschaft aufgeworfen, für die insgesamt auch der Maximus Creator nicht infrage kommt, weil er zwar die mächtigste im Text präsente Instanz ist, aber selbst Teil der fiktionalen Welt, die er nicht erschaffen hat: Er gibt den Figuren Anweisungen und ist damit selbst eine Figur. Die Reihe Arndt Hermannstein – Samuel Kurthes (beinahe ein Anagramm von Helmut Krausser) – Maximus Creator „Helmut“ lässt sich mit „Helmut Krausser“ fortsetzen. Darauf deutet neben der Namensannäherung auch die innerhalb der Reihe zunehmende Machtfülle hin. Der Roman, der mit einem kriminologischen Rätsel beginnt, endet also mit einer poetologischen Antwort, zudem einer relativ selbstverständlichen, die sich auch schon dem Buchumschlag entnehmen lässt: Helmut Krausser hat „UC“ geschrieben. Nach der Lektüre des Romans bedeutet diese Aussage aber etwas anderes: Denn indem der Roman den impliziten Anspruch erhebt, das zu leisten, woran Kurthes mit seinem Versuch der Veranschaulichung des multidimensionalen Raums mittels dreidimensionaler Metaphern gescheitert ist, nämlich eine konkrete Vorstellung davon zu vermitteln, was die Annahme von Paralleluniversen bedeutet, wird Literatur als privilegiertes Erkenntnismedium präsentiert; demjenigen, der diese überlegene Darstellungsform beherrscht, kommt damit eine Rolle zu, die weit über die des Unterhalters hinausreicht. „UC“ markiert, indem der Roman seinen Autor dergestalt in den Fokus rückt, den Höhe- und Endpunkt der zweiten Werkphase Kraussers, in der sein Image als – je nach Wertung – geniales oder großwahnsinniges *enfant terrible* der deutschen Literatur maßgeblich entstanden ist. Dazu haben auch umfangreiche, formal komplexe Schriftwerke wie „Melodien“, „Thanatos“ und eben „UC“ beigetragen, die große philosophische, psychologische und poetologische Themen behandeln.

Als Hauptmedium von Kraussers Selbstinszenierung in dieser Werkphase fungierten allerdings seine Tagebücher, die er von 1992 bis 2004 in jedem Jahr einen anderen Monat lang führte und anschließend veröffentlichte (zeitnah in

bibliophilen Einzelbänden im Belleville-Verlag, mit zeitlichem Abstand dann in zwei oder drei Tagebuchmonate umfassenden Büchern bei seinem damaligen Verlag Rowohlt). Darin finden sich Passagen wie diese: „Feuerwerksraketen in der VIP-Lounge des Olymps. Gläserklirren in der Chefetage des Kosmos. Die schwarzen Löcher speien Konfetti. *UC* ist ein Fest. Ständig erlebe ich vor mir, bete mich an, opfere mir, kreische und tobe, küsse jedes Wort wie einen Gottesbeweis, fühle, wie das Universum unter jedem meiner Sätze etwas kleiner wird; ich bin der einzige Grund dafür, daß es sich dehnt und streckt, es will mir gewachsen sein und schafft es nie; es ist, im Vergleich zu mir, ein lebensarmes ideenloses etwas, das mich durch seine Quantität aufwiegen möchte.“ („März“) Dieser Eloge auf sich selbst und das eigene Werk folgt jedoch gleich ein Hinweis darauf, dass sie volltrunken verfasst worden ist. Insbesondere in den frühen Tagebüchern thematisiert Krausser seinen massiven Alkoholkonsum regelmäßig, präsentiert sich als *poète maudit*. Weitere Dichterrollen, die er im Tagebuch einnimmt, sind die des *poeta doctus*, der sein immenses Wissen ausbreitet, sowie die des *poeta vates*, der Vorhersagen über Zukunft trifft. Seine Fähigkeiten als *poeta faber* demonstriert er u.a. durch Übersetzungen antiker lateinischer Gedichte. Bezogen auf den Literaturbetrieb inszeniert er sich als meistens Unverständener, dem von mediokren Kritikern und Preisjurymitgliedern aus persönlichen Motiven die verdiente Anerkennung versagt bleibt. So schildert er etwa den Wettbewerb um den Ingeborg-Bachmann-Preis 1993 ausführlich. Indem er auf Verrisse mit teilweise polemischer Kritik an den betreffenden Rezensenten reagiert, liefert er dabei selbst die Gründe, aus denen er – nach seiner Darstellung – von diesen auch weiterhin benachteiligt wird.

Neben der wohl am stärksten rezipierten Dimension der – zuweilen ironisch überspitzten – Selbstpositionierung im literarischen Feld nutzt Krausser seine Tagebücher auch als Metatexte zu seinem literarische Werk, indem er Hintergründe erläutert, Interpretationen vornimmt und poetologische Überlegungen anstellt. Des Weiteren beinhaltet das Tagebuch Werkstattberichte (was zugleich einen Aspekt der Selbstinszenierung darstellt), Reisebeschreibungen, Gedichte und andere kleinere Texte sowie Angaben zur Literatur-, Film- und Musikrezeption des Autors. Insbesondere die Berichte über Lektüren nutzt er dabei zu Vergleichen zwischen sich und den Autoren der gelesenen Bücher, die zuweilen in aemulative Umdichtungen von deren Texten oder Passagen daraus münden. Als zusätzliche Stimmen im Tagebuch fungieren Kraussers Ehefrau Beatrice Renauer, deren Äußerungen häufig wiedergegeben werden, sowie, im Tagebuch des Februar 2002, eine zweite Stimme, die Kraussers Ausführungen ironisch kommentiert. Ein weiteres Spiel mit den Genrekonventionen des Tagebuchs stellen unrealistische Eintragungen dar, etwa Gewaltphantasien, die nicht als solche markiert, sondern als vermeintlich reale Ereignisse notiert werden.

Die zeitliche Stellung des Tagebuchprojekts im Gesamtwerk erscheint insofern interessant, als Krausser es nach der ersten teilautobiografischen Werkphase aufgenommen und damit gleichsam ein Element, das bis dahin in den literarischen Texten selbst enthalten war, in ein eigenes Medium ausgelagert hat, innerhalb dessen er, anders als etwa in Interviews, die er verhältnismäßig selten gibt, eine umfassende Kontrolle über sein der Öffentlichkeit präsentiertes Bild ausüben konnte. Obwohl der Rowohlt-Verlag laut Krausser auch einen weiteren Tagebuchzyklus veröffentlicht hätte, beendete er das Projekt nach den vorgesehenen zwölf Bänden. 2010 erschien mit „Substanz.“

Das Beste aus den Tagebüchern“ ein Band mit ausgewählten Passagen daraus. „Deutschlandreisen“ (2014) versammelt mehrere später entstandene Reisetagebücher sowie die drei Münchener Poetikvorlesungen aus dem Jahr 2007.

„Die wilden Hunde von Pompeii“ (2004) werden als beim Besuch der Ruinen von Pompeji entstandene Buchidee bereits im Tagebuch des Mai 1992 erwähnt, damals als „Kinderbuch“ („Mai“), das Beatrice zu schreiben plant. Der Autor des schließlich 2004 erschienenen Buchs ist dann Helmut Krausser, Beatrice Renauer hat die Illustrationen übernommen, nachdem Walter Moers, der eine Binnengeschichte („Vesuvius und Vesuvia“) beige-steuert hat, seine ursprünglich dafür vorgesehenen zurückgezogen hatte. Und statt eines Kinderbuchs ist „Die wilden Hunde von Pompeii“ eine „All-Age-Fantasy-Fabel“ geworden – wobei auch schon im Tagebuch eine Parallele zu George Orwells ja durchaus auch an Erwachsene adressierter Fabel „Animal Farm“ (1945) gezogen wird.

Die Protagonisten der Geschichte, die in der Gegenwart in den Ruinen von Pompeji spielt, sind herrenlose Hunde, als Hauptfigur und Ich-Erzähler fungiert ein junger Hund mit dem ungewöhnlichen Namen „Kaffeekanne“. Dessen Ursprung zeigt, wie Krausser auf dem Wege der Mehrfachadressierung verschiedenen Altersgruppen zugleich Gratifikationen bietet: Für junge Leser handelt es sich schlicht um einen albernen Namen, ältere dürften sich über dessen Entstehung amüsieren: Plinius, genannt Plin, Oberhaupt der Bettelhunde, gibt dem ausgesetzten jungen Hund, der zu seiner Gruppe gestoßen ist, den Namen, den ihm der „allwissende Wind“ während einer Vision mitgeteilt habe. Jedoch stellt sich heraus, dass der bereits ältere Plin sich verhält und aus „Cave canem“, der Warnung also, die sich auf dem berühmtesten Mosaik Pompejis findet, jenen wenig heldischen Namen gemacht hat – eine Anspielung, die, ebenso wie die Vielzahl weiterer Bezüge v.a. auf die römisch-antike Kultur (etwa illegale Hundekämpfe als Gladiatorenkämpfe) und Literatur (u.a. Ovids „Metamorphosen“) eher für ältere Leser mit entsprechenden Kenntnissen reizvoll sein dürfte. Plins eigentlicher Name Plinius selbst spielt auf den römischen Historiker Plinius den Älteren sowie dessen Neffen, den Politiker Plinius den Jüngeren, an und verweist auf Plins Doppelfunktion als Herrscher und Lehrer.

Neben den Bettelhunden, die sich von Essen ernähren, das ihnen Touristen freiwillig geben, existiert noch die Gruppe der sich selbst als „Besserwölfe“ titulierenden Outlaws, die es ablehnen zu betteln und stattdessen ihre Nahrung den Bettelhunden oder auch Menschen rauben. Sie werden vom faschistoiden Ferox angeführt, der u.a. verfügt, dass die bis dahin geduldeten Füchse in Pompeji ausgerottet werden sollen, womit die Erzählung als politische Parabel lesbar wird.

Vor diesem Hintergrund entwickelt sich eine Abenteuergeschichte, in deren Verlauf Kaffeekanne, der nach einem Schlangenbiss, den nur vier Fünftel von ihm überlebt haben, Kontakt zu den „Geisterhunden“ hat, wie Odysseus in die Unterwelt hinabsteigt, um einen erneuten Vesuvausbruch zu verhindern.

Die für jüngere Leser goutierbare spannende Handlung, während der Kaffeekanne und seine Begleiter erwachsen werden, lässt sich von älteren als Parodie der von Joseph Campbell als „Monomythos“ (re-)konstruierten Heldenreise lesen, die insbesondere vielen Hollywood-Filmen als Matrix

unterlegt worden ist (vgl. Ecker, in: Conter/Jahraus 2009). Ungeachtet dieser unernsten Ebene verhandelt der Text, ganz in der Tradition der *animal fantasy*, auch diverse ernste ethische, politische, zivilisatorische, psychologische, medientheoretische, pädagogische und philosophische Fragen wie die nach der *conditio humana* (vgl. Abraham 2013).

In „Eros“ (2006) wird eine Geschichte erzählt, die, wie man aus Kraussers Tagebüchern erfahren kann, ursprünglich als Vorlage für einen Film von Tom Tykwer dienen sollte. Der Romanfassung merkt man das allerdings nicht mehr an (was insofern einleuchtet, als es sich laut einer Nachbemerkung im Buch um die 17. Fassung handelt), ist doch der Ich-Erzähler der Rahmenhandlung Schriftsteller.

Aus ihm vorerst noch nicht genannten Gründen wird er zu einem geheimnisumwobenen und unglaublich reichen Mann, dem Industriellen Alexander von Brücken, bestellt, der eine hohe Meinung von ihm hegt – „Sie sind von allen Künstlern, die ich kenne, der beste. Es ist mir, lassen Sie mich das sagen, eine Ehre, Sie hier zu Gast zu haben.“ –, die der Schriftsteller teilt: „Ich hätte nie gedacht, daß er einen solch sicheren Geschmack besaß.“ Es treffen also zwei äußerst selbstbewusste Figuren aufeinander, ein Kräftemessen zwischen dem reichsten Mann Deutschlands und dem besten, aber mittellosen Schriftsteller, der jedoch fest entschlossen ist, sich nicht korrumpieren zu lassen, zeichnet sich ab. Das Angebot, das der Industrielle dem Schriftsteller macht, kann dieser nicht ablehnen – allerdings nicht aus finanziellen, sondern aus künstlerischen Gründen: Der todkranke Alexander von Brücken bittet ihn, wie zu erwarten, zwar, aus seiner Lebensgeschichte ein Buch zu machen – allerdings nicht als berufliche Erfolgsgeschichte, sondern als Geschichte eines Unrechts, das er jemandem angetan habe. Außerdem soll der Schriftsteller keine als solche markierte Biografie veröffentlichen, sondern einen Roman, in dem die Beteiligten unter anderen Namen firmieren, und ihn als „Produkt (seiner) Erfindungsgabe“ veröffentlichen.

Die Binnengeschichte, die Alexander von Brücken dem Schriftsteller erzählt, während ein Tonband läuft, handelt von der seit einer gemeinsamen Nacht im Luftschutzbunker während der Bombardierung Münchens im Zweiten Weltkrieg empfundenen, aber unerwiderten Liebe des Industriellensohns zur Arbeitertochter Sofie. Diese wird zunächst Kindergärtnerin, studiert dann Politologie und zieht anschließend nach Berlin, wo sie sich an den Studentenprotesten gegen den Schah-Besuch beteiligt, schließt sich der RAF an und flieht in die DDR, wo sie zwar eine neue Identität erhält, aber unter ständiger Beobachtung der Staatssicherheit steht. Während dieser gesamten Zeitspanne lässt von Brücken sie beobachten und greift, sobald sie in Gefahr gerät, ein (damit wird das Thema des nur vermeintlich freien, tatsächlich aber von im Hintergrund agierenden Mächten fremdbestimmten Lebens aus der Maria-Callas-Biografie in „Der große Bagarozzy“ wieder aufgegriffen). Als Sofie schließlich in der DDR verhaftet oder sogar liquidiert werden soll, überquert von Brücken, der wohlweislich gute Beziehungen mit der DDR aufgebaut hat, selbst mit einem gefälschten Pass die Grenze, um ihr zur Flucht zu verhelfen. Zwar scheitert dieser Versuch, weil er, der Sofie beobachten lässt, selbst von der Staatssicherheit überwacht worden ist, aber beiden wird aufgrund seiner Stellung die ‚Flucht‘ ermöglicht. In der BRD angekommen, bleibt Sofie allerdings nicht, wie es von Brücken erhofft, bei ihm, sondern beginnt wieder ein neues Leben, über das er keine Informationen mehr erhält.

Während von Brücken erzählt, fordert er den Ich-Erzähler der Rahmenhandlung immer wieder auf, einzelne Passagen seiner Phantasie entsprechend auszubauen. Was der Leser von „Eros“ jedoch vor sich hat, sind innerhalb der Fiktion die anscheinend nahezu unveränderten Abschriften der Tonbänder, was der Schriftsteller wirkungsästhetisch begründet: „Entgegen von Brückens ausdrücklichem Wunsch habe ich fast alles, was er mir auf Band sprach, im Wortlaut belassen. Die Art, wie er manches *nicht* beschrieb, oder zu beschreiben sich weigerte, schien mir mehr mitzuteilen, als es jede noch so ornamentreiche Erfindung vermocht hätte.“ Zugleich stellt die Entscheidung, de facto als Herausgeber statt als Autor zu fungieren, aber eine Weigerung des Schriftstellers dar, seine exklusiven Fähigkeiten, die ja gerade in der Erfindung und der Formulierung liegen, in den Dienst von Brückens zu stellen. Lukian Keferloher, von Brückens schwer durchschaubarer Privatsekretär, hatte das literarische Vorgehen des Schriftstellers mit dem realweltlichen von Brückens verglichen: „Wir beide, Alexander und ich, seien uns ja wesensverwandt. Im Grunde würde ich innerhalb meiner Romane dasselbe tun, was Alexander getan habe, ich auf dem Papier, er im Freiluftgehege des Lebens. Alle Menschen würden irgendwann zu Figuren und die Macht, die ich als Autor ausüben würde, sei vergleichbar mit jener Alexanders über die Wirklichkeit.“ Der Schriftsteller verweigert mit seiner Entscheidung, die Tonbandtranskriptionen im Wesentlichen unverändert zu veröffentlichen, Alexander von Brücken und Sofie den Übertritt in die von ihm beherrschte Welt, die Transformation in literarische Figuren und damit jene Form von ‚Unsterblichkeit‘, zu der Künstler ihren Figuren verhelfen können, die sich aber auch mit schier unbegrenzten finanziellen Mitteln nicht erkaufen lässt. Um das Duell zwischen demjenigen, der über realweltliche Macht verfügt, und demjenigen, der dies im Reich der Kunst tut, für sich zu entscheiden, muss der Schriftsteller also in diesem Fall gerade auf die Ausübung seiner Kunst verzichten.

Zwar weist der Titel den Roman „Eros“ als Gegenstück zu „Thanatos“ aus; in poetologischer Hinsicht aber bildet „Eros“ einen Gegenentwurf zu „UC“, indem der innerfiktionale Schriftsteller gerade auf jene Allmacht verzichtet, die in „UC“ aus Sicht der ‚beherrschten‘ Figuren beschrieben wird. Helmut Krausser als der Autor von „Eros“ hingegen, der die Geschichte ebenso wie ihre Figuren mutmaßlich erfunden hat, demonstriert mit dem Roman auf einem anderen Feld die Möglichkeiten von Literatur: dem der Geschichtsschreibung. So lässt sich „Eros“ auch als fiktive ‚Erinnerungsliteratur‘ lesen, die gegenüber tatsächlichen Zeitzeugenberichten den Vorteil hat, nicht auf eine einzelne notwendig eingeschränkte Perspektive beschränkt zu sein, sondern historische Ereignisse multiperspektivisch erzählen zu können: So gehört von Brücken während des Shah-Besuchs in Berlin am 2. Juni 1967 zu den geladenen Gästen der „Zauberflöte“-Aufführung in der Deutschen Oper, ist Ohrenzeuge der Anweisung, die friedliche Demonstration gewaltsam aufzulösen, und beobachtet das Geschehen aus der Ferne, während Sofie die Gewalt der „Jubelperser“ und der Polizei als Demonstrantin erfährt. Dieses Nebeneinander von Perspektiven in der Kontrastierung der Realität des brutalen Polizeieinsatzes mit der der Inszenierung einer politisch heilen Welt fungiert hier als eine szenische Vergewärtigung eben jener gesellschaftlichen Zustände, gegen die sich die Studentenrevolte unter anderem richtete. „Eros“ führt damit auch das Potenzial fiktionaler Literatur vor, bezüglich der Informationsvermittlung ökonomisch und bezüglich der emotionalen Vergewärtigung effektiv Geschichte zu erzählen.

Im Jahr nach der Veröffentlichung von „Eros“ erschienen gleich zwei längere epische Texte Kraussers. Die „Kartongeschichte“ (2007) wurde vom Marebuchverlag, wo sie in der von Denis Scheck herausgegebenen Reihe „Autoren erzählen ihre Geschichte vom Meer“ erschien, als „Roman“ ausgewiesen, in der späteren Taschenbuchausgabe wurde diese Gattungsbezeichnung auf Kraussers Wunsch hin weggelassen.

Die mit 22 Jahren sexuell noch gänzlich unerfahrene Eri (der Spitzname aus ihrer Jugend leitet sich von Eritrea ab, eine Anspielung auf ihre Magerkeit) nimmt die Arbeit als Putzfrau in einem Pornokino an, wo sie sich in Angelo verliebt, einen homosexuellen Junkie, der als Stricher arbeitet und wiederum in den dunkelhäutigen, ebenfalls homosexuellen Jonas verliebt ist, den auch Liz begehrt, die eine Beziehung mit Eri führt, obwohl sie der Überzeugung ist, nicht lesbisch zu sein. Dieses Quartett bemüht sich, verfolgt von Liz' eifersüchtigem Ex-Freund Stan, der Eri entjungfert hat, die seit drei Jahren in Eris Wohnung liegende mumifizierte Leiche von Eris Vater, dessen Rente sie weiter bezieht, zu beseitigen.

Der Erzähler dieser motivisch an Alfred Hitchcocks „The Trouble with Harry“ (1955) angelehnten *road story* ist dabei keineswegs darum bemüht, seine vermittelnde Tätigkeit vergessen zu lassen. So begründet er etwa, warum bestimmte Informationen nachgeliefert werden („Nochmal Imperfekt. Wichtiges ist vergessen worden“), und teilt mit, wenn Ausführungen unterlassen wurden („Daß sie ihren Vater zu mögen beschloß, nur, weil er an Diabetes und Atemnot litt, könnte ausgeschmückt werden. Muß aber nicht“; „Natürlich hat auch Liz eine Vorgeschichte. Die ist eher belanglos“). Diese Einschübe bewirken nicht nur, was Erzählerkommentare üblicherweise bewirken: Unterbrechung des Erzählflusses, Vergegenwärtigung der Vermitteltheit des Geschilderten, Distanzierung etc.; sie erzählen auch überaus ökonomisch. Bei dem autoreflexiven Erzähler handelt es sich innerfiktional um den Autor des Buchs – er wird als jemand präsentiert, der nicht nur erzählt, sondern auch in die Manuskriptbearbeitung involviert ist: „Die erotische Passage, die an dieser Stelle herausgekürzt wurde, war eigentlich nicht schlecht, ziemlich drastisch und dennoch – in Maßen – poetisch. Der Verlagsvolontär habe nach Abschluß des Lektorats die Seite aus dem Abfalleimer gefischt. Erzählt die Putzfrau. Kopien davon sollen im Internet kursieren. Wie auch immer.“ Unter der Überschrift „Deleted Chapter“ wird auf zweieinhalb Seiten der Inhalt eines vorgeblich über 20 Seiten langen Kapitels referiert, das gestrichen worden sei, „um der Geschichte mehr Drive zu verleihen“. Der angestrebten Maximierung des „Drive“, wodurch *Flow*-Erlebnisse ermöglicht werden sollen, bei der das Literatur-Sein des Gelesenen vergessen wird, stehen solche Exkurse aber gerade entgegen. Denn sie legen durch die Nennung der Kürzungskriterien eine Lektüre nahe, die gerade das Gemacht-Sein des Textes in den Blick nimmt, die nachvollzieht, wie genau er die angegebenen Kriterien erfüllt. So wird auch in der „Kartongeschichte“ ebenso wie in „UC“ und „Eros“ Autorschaft zum Thema gemacht, jedoch werden in diesem Fall nicht grundsätzliche poetologische, sondern handwerkliche Aspekte in den Fokus genommen.

Mit „Aussortiert“ (2007) hat Helmut Krausser, nachdem er schon in der „Schmerznovelle“ und in „UC“ mit Elementen des Genres gespielt hatte, einen Kriminalroman in *hard-boiled*-Tradition geschrieben, der zunächst bei Eichborn unter dem Pseudonym „Titus Keller“ erschienen ist (2011 wurde er

dann unter Kraussers Namen auch bei DuMont veröffentlicht). Die Ermittlerfiguren entsprechen den Stereotypen des Genres: Kai Nabel, dem zynisch-resignierten 40-jährigen Kriminalkommissar mit Alkoholproblem, steht mit Lidia Rauch eine deutlich jüngere, schöne und ambitionierte Kollegin mit Kokainproblem zur Seite, in die er verliebt ist. Dadurch, dass der Name ‚Kai Nabel‘ aus Kain und Abel zusammengesetzt ist, dass ein Kriminalkommissar der Mordkommission also der Bibel zufolge sowohl den ersten Mörder als auch das erste Mordopfer im Namen trägt, wird bereits eine moralische Ambivalenz angedeutet, die sich am Schluss des Romans auf der Handlungsebene zeigt.

Nabel und Rauch sollen in Berlin eine Mordserie aufklären. Bei den Opfern werden mit lilafarbener Tinte geschriebene Zettel gefunden, auf denen der angebliche Tötungsgrund, etwa eine moralische Verfehlung, genannt wird, z.B.: „Zu fett für Gott, das Schwein. Aussortiert. Basta.“ Da dies auf einen Serienmörder wie den in David Finchers Film „Se7en“ (1995) hindeutet, zeigt die Boulevardpresse ein so massives Interesse an dem Fall, dass sich Nabel „zum Aushilfsentertainer einer blutgierigen Gesellschaft rekrutiert“ fühlt. Er soll einer medialen Konstruktion einer Realität zuarbeiten, deren Grundannahmen, dass nämlich alle Morde von derselben Person begangen worden seien und dass diese aus religiös-wahnhaften Motiven handle, er bezweifelt. Stattdessen vermutet er, dass jemand durch die Zettel genau diese Interpretation der Morde nahelegen will. Jimmy Kistner, Kolumnist der „Schweinezeitung“, versucht hingegen seinerseits, Einfluss auf weitere erwartete Morde zu nehmen, damit diese in einer Weise geschehen, die medialen Präsentationskonventionen entgegenkommt: „Insgeheim war er unzufrieden mit dem Killer und warf ihm fehlendes dramaturgisches Geschick vor. Zwischen den Zeilen strotzte seine Kolumne vor mehr oder minder sublimen Verbesserungsvorschlägen.“ Zwischen Täter und Berichtendem fällt dem Kommissar hier nur noch die Rolle eines Informationsübermittlers zu: Er ermittelt die (vom Täter eventuell zu eben diesem Zweck gelegten) Spuren, die er an Journalisten weitergibt, die auf Grundlage dieses Materials eine Geschichte erzählen. Täter, Ermittler und Presse produzieren so gemeinsam eine (Fortsetzungs-)Geschichte, eine Art Doku-Soap, die dem Publikum neben Spannung und Grusel die Möglichkeit bietet, sich ihrer Wertvorstellungen als gemeinsamer zu vergewissern. Nabel begnügt sich aber letztlich nicht damit, Informationen zu suchen und weiterzugeben. Er findet heraus, dass es sich nicht um einen Serienmörder handelt, sondern dieser Eindruck nur erweckt wurde, um bei einem Mord im Milieu des organisierten Verbrechens eine falsche Spur zu legen. Außerdem wird ihm klar, dass wegen der mangelhaften Aussagebereitschaft und Glaubwürdigkeit eines möglichen Zeugen und weil der Fall im Zusammenhang mit Drogenpartys steht, in deren Organisation Polizisten verwickelt sind und an denen auch Teile der Oberschicht (u.a. Jimmy Kistner) teilgenommen haben, die tatsächliche Lösung nicht Teil der offiziellen Erzählung der Mordserie werden würde. Deshalb inszeniert er selbst eine andere: Er erschießt die beiden Hauptverdächtigen mit der Waffe jenes kriminellen Polizisten, der als Zeuge ungeeignet gewesen wäre, den aber gerade seine Unglaubwürdigkeit zum Opfer, dem der Doppelmord untergeschoben wird, prädestiniert. Im Prozess erhält dieser außerdem keine wesentlich höhere Strafe, als ihm für seine nun nicht aufgedeckten tatsächlich begangenen Straftaten gedroht hätte. So sind schließlich die tatsächlichen Täter ‚gerichtet‘ und Nabel nimmt in der von ihm geschaffenen Version der Geschichte die Rolle des Helden ein, die er für diejenigen, die Selbstjustiz in einer solchen Konstellation moralisch

billigen, auch in der Wirklichkeit ausgefüllt hat. Nur stimmt die von Ermittler, Gericht und Medien als Repräsentation der Realität verbreitete Geschichte eben nicht mit dieser überein.

Helmut Kraussers nächster ‚regulärer‘ Roman nach „Eros“, „Die kleinen Gärten des Maestro Puccini“ (2008), hat einen Künstler zum Protagonisten, jedoch in diesem Fall keinen fiktiven, sondern mit dem Komponisten Giacomo Puccini eine historische Person. Doch handelt es sich dabei um keine Biografie, sondern, wie der Untertitel mitteilt, um einen Roman. Dass der Anspruch erhoben wird, keine rein fiktive Geschichte zu erzählen, lassen die zitierten Briefe – mit „(...)“ markierte Auslassungen erwecken hier den Eindruck, es gebe längere Originaldokumente – und die Existenz eines Anmerkungsteils vermuten. In der Einleitung zum Anmerkungs teil wird die Gattungseinordnung weiter präzisiert zu „Dokumentarroman“. Welche Merkmale ein solcher aufweisen sollte, wird auch expliziert: „Pflicht des Autors ist in diesem Fall, offenzulegen, welche Stellen erfunden, der Dramaturgie geschuldet oder spekulativ sind.“ Die Rede ist demnach nicht von einem Dokumentarroman im strengen Sinne, in dem ausschließlich Originaldokumente montiert werden, sondern von einem semidokumentarischen Roman, der zwar Dokumente integriert, daneben aber auch fiktive Passagen aufweist.

Doch begegnet der Autor in den Anmerkungen keineswegs nur als gewissenhafter Biograf, der jede Abweichung vom gesicherten Wissen vermerkt, wie gleich in der ersten Anmerkung deutlich wird. Über eine Kunst im Allgemeinen und den Zusammenhang von Sex und Kunstproduktion im Besonderen betreffende Reflexion Puccinis im Roman heißt es: „Der Wortlaut jener Betrachtung ist erfunden. Zwar gibt er das Denken und Empfinden GPs wieder, stützt sich aber auf kein bekanntes Original. In etwas anderen Worten dürfte GP sich seinen Freunden gegenüber sicher gelegentlich geäußert haben.“ Der Autor kennt das Denken und Empfinden Puccinis demnach angeblich so gut, dass er es in eigenen Worten wiedergeben kann. Diese Fähigkeit zur Einfühlung, zur Identifikation, zeichnet ihn gegenüber gewöhnlichen Biografen aus. Dass Krausser diese Fähigkeit im Roman erstmals markierterweise durch eine Kunstreflexion unter Beweis stellt, legt es Lesern nahe, einen Zusammenhang zu seiner eigenen Tätigkeit als Künstler herzustellen. Über die Grenzen der Kunstformen hinweg versteht der Künstler hier den Künstler, so die suggerierte Erklärung. Das Ende der fiktiven Äußerung Puccinis lässt sich autoreflexiv auf den Roman beziehen: „Und jede Frau, mit der ich schlief, endete als Melodie in mir. Jede. Wenn es etwas wie Apokryphen zu Ovids Metamorphosen gäbe, müssten sie den Zauber des Prozesses vermitteln, der es vollbringt, einen Fick in Musik zu verwandeln.“ So wird der Inhalt des Romans legitimiert, der sich vornehmlich mit den Beziehungen Puccinis zu drei Frauen beschäftigt: seiner Geliebten Maria Anna Coriasco, dem ihn verehrenden Hausmädchen Doria Manfredi und seiner weitgehend platonischen Freundin Sybil Seligman. Durch die Puccini in den Mund gelegte Theorie der Entstehung von Musik aus Geschlechtsverkehr wird ein Problem der anspruchsvollen Künstlerbiografie gelöst: Erzählt werden kann vor allem das Leben des Künstlers; der Grund, warum es erzählt wird, ist aber eben gerade nicht dieses Leben, sondern das Werk, das erst die Aufmerksamkeit für seinen Urheber hervorruft. Die hier von der Figur Puccini vorgestellte Idee eines Transformationsprozesses jeder sexuellen Beziehung in Musik definiert eben jenen Bereich, dessen Ausbreitung sonst zuweilen als unstatthafter Klatsch gilt, als Stoff der Kunst und somit als berichtenswert.

Die von Puccini eingeforderte Beschreibung dieses Prozesses scheint jedoch kaum innerhalb eines Dokumentarromans leistbar zu sein, müsste sie sich doch, wie bereits das Fehlen eines Dokuments für die referierte Vorstellung Puccinis zeigt, auf das Terrain der Spekulation begeben, das der Dokumentarromanautor nur dann, wenn es unumgänglich scheint, betreten darf. Denn mag bei Literaten und figürlich arbeitenden bildenden Künstlern noch die Suche nach den realen Vorbildern bestimmter Figuren oder nach der biografischen Relevanz bestimmter Themen im Rahmen eines positivistischen Kunstverständnisses von Interesse sein, so scheint bei einem Komponisten die Erörterung biografischer Details für das Werk in der Regel wenig aufschlussreich, sieht man von Mutmaßungen über musikalisch ausgedrückte Stimmungen ab. Außerdem stellt die Nicht-Gegenständlichkeit der Musik für ihre Beschreibung im Medium der Sprache ein grundsätzliches Problem dar. Die Lösung beider Probleme wird im Fall Puccinis dadurch erleichtert, dass seine Opern als sein Hauptwerk gelten, womit zumindest ein Teil des Kunstwerks bereits im Medium des Textes vorliegt und eine konkrete Handlung konstituiert. So können, ganz wie bei Literatenbiografien, Personen, die in Puccinis Leben eine Rolle gespielt haben, als Vorlagen für einzelne Opernfiguren identifiziert werden. Doch für den Roman ist der Umstand, dass eine Oper nicht nur aus Musik besteht, noch in einer weiteren Hinsicht von Bedeutung: Mit Puccinis Suche nach einem geeigneten Stoff für das Libretto der jeweils nächsten Oper liegt ein Schritt des Prozesses der Opernentstehung vor, der sich ohne Weiteres beschreiben lässt.

Der Anmerkungsapparat dient auch zur Legitimation des Autors, der ja weder Musikwissenschaftler noch Historiker ist. So demonstriert Krausser in einer Anmerkung seine detaillierten Italienischkenntnisse und weist dabei gleich auch darauf hin, dass der betreffende „Brief von vielen Biographen (zuletzt Philips-Matz) schlicht falsch übersetzt wurde“. Damit wird neben der Abgrenzung von der Biografenkonkurrenz *en passant* der Umfang der Sekundärliteraturrektüre ausgestellt. Doch auch außerhalb der Anmerkungen, in denen keine Erzählinstanz zwischen Autor und Leser steht, ist jener präsent. So verweisen neben den Auslassungszeichen bei den vielfach in den Text einmontierten Briefen auch in den Briefftext eingeschobene Erklärungen zum Briefinhalt oder die Markierung der Echtheit eines Briefes durch Unterstreichung des Datums auf Kraussers Recherchen. Zudem gibt die Erzählinstanz ihre allwissende Position, die die Innensichten sämtlicher Figuren einschließt, zuweilen auf, benennt Vermutungen als solche und begründet sie, was die Erzählinstanz dem Autor, dem nur bestimmte Informationen über die realen Vorgänge zur Verfügung stehen, annähert. Der Wechsel zwischen einer Erzählinstanz, die über die Innensichten der Figuren verfügt, und dem Biografen, der auf Grundlage von Rechercheergebnissen versucht, das Geschehen möglichst genau zu rekonstruieren, findet seine Entsprechung auch in der Benennung der Hauptfigur, die zuweilen ‚Puccini‘, manchmal – Nähe suggerierend – ‚Giacomo‘ und dann wieder notathaft ‚GP‘ genannt wird. Mit den beiden Vermittlerrollen, die mit je einem Bestandteil der Gattungsbezeichnung „Dokumentarroman“ korrespondieren, wird auch gleich im ersten Kapitel gespielt, wenn ein im Text abgedruckter Brief verbrannt wird, was ja bedeutet, dass er, wenn die Schilderung der Wahrheit entspricht, nicht mehr existiert, sein Wortlaut mithin erfunden ist.

„Die kleinen Gärten des Maestro Puccini“ wird durch den im selben Jahr erschienenen Epitext „Die Jagd nach Corinna“ (2008) ergänzt, der die

aufwendige Recherche schildert, durch die es Krausser gelungen ist, die bis dahin unbekannte Identität der nur unter dem Namen „Corinna“ bekannten Geliebten Puccinis zu klären. Bei seinem geradezu detektivischen Vorgehen fungiert der anerkannte Puccini-Experte Dieter Schickling, der u.a. eine Puccini-Biografie verfasst und einen Werkkatalog herausgegeben hat und mit dem Krausser in Kontakt steht, als Dr.-Watson-Figur für die Detektivfigur Krausser. Er bestätigt die Relevanz von Kraussers Entdeckungen. Eine entscheidende Rolle bei der Identifikation von „Corinna“ hat letztlich Kraussers Sprachgefühl gespielt, das es ihm ermöglicht hat, Puccinis Überlegungen, die zur Vergabe des Namens „Corinna“ geführt haben, nachzuvollziehen. Hier kommt eine Fähigkeit zur Geltung, die der Schriftsteller den etablierten Forschern voraushat.

Zwei Jahre später erschien als drittes Buch über Giacomo Puccini „Zwei ungleiche Rivalen. Puccini und Franchetti“ (2010), eine Doppelbiografie von Giacomo Puccini und dem zwei Jahre jüngeren Komponisten Alberto Franchetti, einem aus einer reichen, geadelten jüdischen Familie stammenden germanophilen Komponisten, der zeitweise mit seinen Opern große Erfolge feierte und als Rivale Puccinis gelten konnte und der nicht nur beim selben Verleger wie Puccini unter Vertrag stand, sondern auch mit denselben Librettisten arbeitete und zudem neben der Erotomanie auch Puccinis Leidenschaft für Autos teilte. Krausser bezeichnet das Buch im Nachwort ausdrücklich als Sachbuch, bei dem er darauf verzichtet habe, „hier und da die Terra incognita im Sinne der Dramatik plastischer auszugestalten“. Während Puccinis Biografie weitgehend bekannt ist, hat Krausser mit den Franchetti gewidmeten Kapiteln die erste Biografie dieses zwischenzeitlich fast vollständig vergessenen Komponisten überhaupt verfasst.

Mit „Einsamkeit und Sex und Mitleid“ (2009) veröffentlichte Krausser einen Großstadt- und Episodenroman, der, insofern die Handlung lediglich einen Zeitraum von fünf Monaten abdeckt, eher an Robert Altmans Film „Short Cuts“ (1993) erinnert als an John Dos Passos' Roman „Manhattan Transfer“ (1925).

Der Titel reklamiert in seiner metrisch identischen Abwandlung des ersten Verses der deutschen Nationalhymne Repräsentativität und Realitätsreferenz für den Roman, stellt ein Zeitporträt bzw. Sittengemälde in Aussicht. Diesem Anspruch wird der Text ausweislich seines aus Typen zusammengestellten Figurenensembles auch gerecht:

Das Prostituierten-Paar Vincent und Vivien, das junge Punk-Paar Holger und Sybille sowie der Straßenschläger Ümal Nurbekoglu repräsentieren das abgründige Moloch-Berlin. Der wegen des Vorwurfs sexueller Belästigung frühpensionierte Lateinlehrer Ekkehard Nölten, genannt Ekki, der sich mit der dunkelhäutigen US-amerikanischen Kellnerin Minnie anfreundet und ihr beim Aufräumen die Lebensgeschichten römischer Kaiser erzählt, sowie die Primaballerina Janine, die aufgrund von immer wieder auftretenden spastischen Anfällen ihre aktive Karriere aufgeben musste und nun als Ballettlehrerin arbeitet, erscheinen als gescheiterte Existenzen. Die Managerin Julia König, die auf eine Teihaberschaft hinarbeitet und ihren zehn Jahre jüngeren Mann Uwe, Marktleiter eines Lebensmittelgeschäfts, am Weihnachtsabend verlassen hat und ihre sexuellen Bedürfnisse durch Callboys befriedigen lässt, sowie der Sneakers tragende beruflich etablierte Thomas Stern, der mit seiner Ehefrau Sarah nur noch eine platonische Beziehung führt

und mit ihrem Wissen seine Sekretärin Carla, Berliner Vizemeisterin im Kickboxen, zur Geliebten hat, gehören zur den Gescheiterten entgegengesetzten Gruppe der Erfolgreichen. Der Versicherungsangestellte Robert Pfennig und seine Frau Maschjonka, deren ambitioniert betriebenes Hobby der Standardtanz ist, bilden mit ihren beiden Töchtern, dem Teenager Swentja und deren jüngerer Schwester Sonja, sowie mit Swentjas Verehrern – Mahmud, dessen Bruder Faisal strenggläubiger Muslim ist, und dem in einer christlich-fundamentalistischen Religionsgemeinschaft aufgewachsenen Johnny – die multiethnisch und -religiös zusammengesetzte Gruppe der Kleinbürger in diesem Ensemble.

Die Wege dieser Figuren kreuzen sich genregemäß auf vielfältige Weise. Dabei fallen die meisten nicht erotischen Situationen komisch oder tragikomisch aus; eine Ausnahme bildet die vorübergehende Entführung von Sonja durch Ekki, der sich damit möglicherweise an Swentja rächen will, die ihn seinerzeit zu Unrecht sexueller Übergriffe beschuldigt hat, Sonja nach einigen Tagen aber wieder freilässt. Ausweislich des Titels und für den Fortgang der Handlung spielen allerdings die erotischen Begegnungen eine wichtigere Rolle. Am Ende des Romans haben sich drei Paare getrennt (Swentja und Johnny, Julia und Uwe König sowie Thomas Stern und Carla – in allen Fällen ging die Trennung von der weiblichen Figur aus), aber fünf neu gefunden (Vincent und Vivien, Holger und Sybille, Ekki und Minnie, Janine und Uwe sowie Swentja und Mahmud). Alle Trennungen erfolgten, weil die sich trennende Figur sich an einer Eigenschaft oder Verhaltensweise des Partners störte: Swentja konnte Johnnys sexueller Zurückhaltung nichts abgewinnen, Julia erschien Uwes berufliche Ambitionen zu gering und Carla empfand Thomas Stern als zu spießig. Die Paare, die zusammenfinden, akzeptieren hingegen sämtlich, dass der Andere nicht den eigenen Idealvorstellungen entspricht: „Minnie fand nach wie vor, daß Ekki ein wenig zu dünn für sie war, zu gescheit und zu eigen. Aber sie pffiff darauf und sagte: Gut, so sei es!“ Vincent und Vivian versuchen damit zurechtzukommen, dass sie als Prostituierte beide mit anderen Sex haben, Sybille nimmt Holgers exzentrisches Verhalten in Kauf, Janine findet sich damit ab, dass Uwe keinem künstlerischen Beruf nachgeht, und Swentja und Mahmud akzeptieren wechselseitig ihre unterschiedliche kulturelle Herkunft und den Umstand, dass sie beide nicht außergewöhnlich attraktiv sind. Das Sich-Arrangieren kann auch bezogen auf die eigenen Lebensumstände im Allgemeinen als Thema des Romans aufgefasst werden: Dass Ekki Sonja wieder freilässt (und wohl auch nicht überführt werden wird angesichts des wenig motivierten Eindrucks, den der ermittelnde Kommissar Nabel, mit dessen Auftreten Kraussers Autorschaft von „Ausortiert“ gewissermaßen offiziell gemacht wird, erweckt), wird psychologisch dadurch möglich, dass er aufhört, mit seiner Frühpensionierung zu hadern – was wiederum dadurch begünstigt wird, dass er sein Wissen nun an Minnie statt an desinteressierte Schüler weitergeben kann. Die einzige Figur ohne die Aussicht, zufrieden zu werden, ist hingegen jene, die am meisten Ehrgeiz zeigt: Julia König.

Mit einem Happy End für die Mehrheit der Protagonisten fällt der Roman versöhnlicher aus, als sein Titel vermuten lässt. Vor dem Hintergrund des früheren Werks von Helmut Krausser, in dem der Blick der Erzähler auf die Figuren zuweilen von einer gewissen Misanthropie geprägt war, erscheint auch bemerkenswert, dass die Erzählinstanz keine der Figuren, über deren Innensichten sie sämtlich verfügt, denunziert – das gilt selbst für Johnny, der aufgrund seiner Erziehung sexuell derart verklemmt ist, dass er aus Abscheu vor den gebräuchlichen eigene Wörter für entsprechende Vorgänge erfindet

(z.B. ‚sich unten übergeben‘ für ejakulieren). Wer hier so verständnisvoll auf die Figuren blickt, wird zum Schluss des Romans angedeutet, wenn Holger sein Verhalten erklärt: „Ich hab sone Stimme im Kopf, die sagt, ich soll das tun und dann das, dann tu ich das halt.“ Und Ümal Nurbekoglu kommt es nach der dritten Demütigung, die er im Verlauf der Handlung hinnehmen muss, so vor, „als berühre gerade der Finger einer bedingungslosen, umfassenden Liebe alle Dinge, Tiere und Menschen dieser Welt.“ Dies ist auch der Schlusssatz des Romans. Wer da die ganze innerfiktionale Welt liebt und die Figuren steuert, ist der, der sie erschaffen hat – ihr (fiktiver) Autor. Das Verhältnis des Autors zu seinen Figuren, in „UC“ zentrales Thema, wird hier als Zitat wieder aufgenommen.

„Die letzten schönen Tage“ (2011) schließt formal und thematisch zunächst an „Einsamkeit und Sex und Mitleid“ an, insofern multiperspektivisch ein Beziehungsgeflecht entworfen wird:

Die Jugendliche Becky wird von zwei älteren männlichen Jugendlichen bedrängt. Lisbeth und Jule, zwei lesbische pensionierte Lehrerinnen, unternehmen eine Reise in die USA, auf der es zwischen den beiden sehr unterschiedlichen Charakteren, die zum ersten Mal eine solche Zeitspanne ununterbrochen miteinander verbringen, zu einem heftigen Streit kommt, infolgedessen Jule auf der geplanten gemeinsamen Route vorausreist, was wiederum Lisbeth dazu veranlasst, die Reise und die Beziehung zu beenden. Jules Sohn David, Fotograf in einer Werbeagentur, der eine Affäre mit Kati, der Partnerin seines Kollegen Serge, unterhält, soll derweil den Kater seiner Mutter versorgen, woran er scheitert, weil dieser die Nahrungsaufnahme verweigert und schließlich verhungert. Doch gerade dieses zweite emotional belastende Ereignis führt dazu, dass es möglicherweise zur Versöhnung Jules mit Lisbeth kommt: Als Jule Lisbeth davon berichtet und sie bittet, zu ihr kommen zu dürfen, stimmt diese zu. David, Kati und Serge werden innerhalb dieser Figurenkonstellation schon formal hervorgehoben, insofern sie in tagebuchartigen, einem Datum zugeordneten Passagen jeweils als Ich-Erzähler fungieren, wohingegen von den anderen Figuren in der dritten Person die Rede ist. Die Ausgangskonstellation scheint also auf eine Dreiecksgeschichte hinzudeuten, in der sich Kati zwischen dem intelligenten, sensiblen, aber auch psychisch labilen Serge und dem erfolgreichen, gut aussehenden David entscheiden muss. Als jedoch der unter Zwangsstörungen leidende Serge bei einer Präsentation einen Nervenzusammenbruch erleidet und Kati, die ihre Affäre mit David beendet hat, beschließt, ihr Engagement als Chorsängerin unter einem Dirigenten namens Hermannstein (bekannt aus „UC“) aufzugeben und mit Serge aus dem winterlichen Berlin zu ihren Freunden Greta und Ralf nach Malta zu reisen, damit er sich erholt, nimmt die Handlung Züge eines Zwei-Personen-Kammerspiels mit Serge und Kati als Protagonisten an – erst recht als sich ihre Gastgeber aus Angst vor Schuldeneintreibern ins Ausland absetzen. Ohne soziales Umfeld, ohne Arbeit und in einem fremden Land sind beide ausschließlich aufeinander bezogen. Diese Situation führt jedoch nicht zu einer Stabilisierung des psychischen Zustands von Serge und ihrer Liebesbeziehung, sondern gibt im Gegenteil destruktiven Denkmustern erst den Raum, sich voll zu entfalten. Sowohl Serge als auch Kati leiden unter Minderwertigkeitskomplexen – er, weil er sie sexuell nicht befriedigt, sie, weil sie sich ihm intellektuell unterlegen fühlt. Serge schwankt Kati gegenüber zwischen Liebe und Verachtung, Dankbarkeit und Aggressivität. Als er eine

SMS von ihr an David entdeckt, deren einziger Inhalt „JA.“ lautet, stellt er Spekulationen darüber an, auf welche Frage dies die Antwort gewesen sein könnte (tatsächlich auf ein schlichtes „Alles okay?“). Schließlich durchsucht er auf dem Laptop ihrer Gastgeber, den er versteckt hat, um Kati vom Kontakt mit Freunden in Deutschland abzuschneiden, zunächst ihre Mails und beginnt dann unter ihrem Namen einen Mailwechsel mit David, womit er zunächst nur herauszufinden versucht, welcher Art dessen Beziehung zu Kati war. Doch gewinnt der Dialog mit David zunehmend eine Eigendynamik, bis Serge ihn schließlich als Medium nutzt, um die ihm ausweglos erscheinende emotionale Situation zu beenden, dass er und Kati sich zwar nach wie vor lieben, sich aber nicht mehr vertrauen. Nachdem er gegenüber Kati gewalttätig geworden ist, schreibt er David in ihrem Namen einen Hilferuf, auf den hin dieser auch tatsächlich erscheint. Der Showdown zwischen den beiden dieselbe Frau liebenden Männern wird jedoch von einem Anruf unterbrochen, in dem David erfährt, dass seiner Nichte, jener Becky, von der das erste Kapitel des Romans handelt, etwas zugestoßen sei. Er stellt Kati vor die Wahl, sofort mit ihm zu seinem Bruder nach Kanada zu fliegen oder bei Serge auf Malta zu bleiben, woraufhin sich Kati für ihn entscheidet.

Doch kausal für das Scheitern der Liebesbeziehung von Serge und Kati ist Davids Auftritt ebenso wenig wie das Verhalten des undurchsichtigen Psychotherapeuten Huytens, zu dem sich Serge in Behandlung begibt und der auf die Trennung von Kati hinarbeitet. Und Serges traumatisches Erlebnis, seine Mutter im Streit die Treppe hinuntergestoßen und dadurch getötet zu haben, liefert zwar eine Erklärung für seine Störungen und dafür, dass er sich einerseits in Kati, die seiner Mutter stark ähnelt, verliebt hat, andererseits aber Schwierigkeiten hat, mit ihr Sex zu haben; jedoch wäre die Handlung auch ohne diesen gegen Ende des Romans nachgelieferten Grund plausibel. Denn insbesondere die einander gegenübergestellten tagebuchartigen Passagen von Kati und Serge führen vor, wie eine von beiden Partnern empfundene Liebe an Gedankenschleifen scheitern kann – ganz im Sinne von Paul Watzlawicks Anti-Ratgeber „Anleitung zum Unglücklichsein“ (1983). Denn in diesen Abschnitten wird deutlich, wie unterschiedlich beide Partner dieselben Situationen wahrnehmen, wie sie das Verhalten des anderen interpretieren und dessen Interpretation ihres Verhaltens antizipieren. Ließ sich „Einsamkeit und Sex und Mitleid“ auch als ein Buch über die Bedingungen des Gelingens von Beziehungen lesen, so führt „Die letzten schönen Tage“ als Gegenstück dazu deren Scheitern vor.

Mit „Nicht ganz schlechte Menschen“ (2012) folgt den beiden kürzeren, (unter anderem) im Berlin der Gegenwart spielenden Romanen ein umfangreicher historischer Roman, dessen Handlung sich ebenfalls teilweise in Berlin abspielt. Stilistisch lehnt sich der Text entsprechend der Zeit, in der er spielt, an den Roman der Neuen Sachlichkeit an, was auch für die übersichtliche erzählerische Konstruktion gilt: Chronologisch wird von einer über die Innensichten aller Figuren verfügenden Erzählinstanz das Leben der Zwillingbrüder Max und Karl Loewe von deren „durch patriotisch-erhabene Gefühlswallungen“ mitmotivierten Zeugung am 1. August 1914, dem Tag der deutschen Mobilmachung, bis zu deren Tod kurz vor dem Zweiten Weltkriegs (die Beerdigung findet an dessen Beginn am 30. September 1939 statt) geschildert. Die einzige Auffälligkeit auf erzählerischer Ebene stellen in einer anderen Schriftart als der übrige Text gesetzte Passagen mit historischem Hintergrundwissen dar, die die eigentliche Handlung unterbrechen und

erzähllogisch nicht motiviert sind. Sie erfüllen die Funktion, die Handlung davon zu entlasten, bestimmte Informationen zur Verfügung stellen zu müssen.

Die Zwillinge repräsentieren verschiedene philosophisch-ideologische Pole: Max neigt seinem Namensvetter Max Stirner und Friedrich Nietzsche zu, wohingegen Karl, ebenfalls seinem Vornamen entsprechend, Karl Marx und Lenin anhängt. Nachdem ihn der aufkommende Nationalsozialismus vorübergehend fasziniert hat, entdeckt der bisexuelle Max das Berliner Nachtleben für sich, wohingegen Karl ins Arbeiterviertel Wedding zieht und sich an der Mimikry einer proletarischen Lebensführung versucht. 1935 fliehen dann beide, zusammen mit der älteren Prostituierten Ellie Jakobowski, nach Paris, wo die Brüder Ellie als ihre Halbschwester ausgeben und die Beziehung von Max und Ellie geheim halten, weil Ellie ihnen durch eine Beziehung und später auch die Ehe mit dem Eigentümer eines Hotels, Pierre Geising, den dortigen Aufenthalt ermöglicht. Max versucht, einen Roman mit dem Titel „Die Sinnlosigkeit“ zu schreiben. Karl hingegen gerät, als er als Schachspieler zur Volksolympiade nach Barcelona reist, in den Spanischen Bürgerkrieg, an dem er als Propagandist aufseiten der Kommunisten teilnimmt, kehrt aber unversehrt wieder nach Paris zurück. Kurz bevor sie mit Ellie, die sich von Pierre getrennt hat, in die USA ausreisen können, kommen Max und Karl während eines Pferderennens beim Einsturz einer Tribüne ums Leben. Der Roman endet mit Informationen über das weitere Schicksal einiger Nebenfiguren, darunter Herschel Grynszpan, neben dem auch noch andere historische Personen wie der von ihm getötete Diplomat Ernst Eduard vom Rath sowie die Schriftsteller Gottfried Benn, Joseph Roth und Alfred Döblin auftreten.

Nachdem 2014 eine überarbeitete Fassung von „Melodien“ erschienen war, veröffentlichte Krausser 2015 mit „Alles ist gut“ einen Roman, den man als Fortsetzung beschreiben könnte.

Man erfährt darin, wie die Tropoi von einem jungen Priester vor der Vernichtung durch die Inquisition gerettet und verschlüsselt worden sind. Nachdem er zum Kardinal aufgestiegen ist, übergibt er die Notenblätter, die er weder behalten noch vernichten will, an einen Rabbi. In dessen Familie werden sie sodann einige Generationen lang weitergegeben und einmal (teilweise fehlerhaft) abgeschrieben, bis sie über Umwege in den Besitz eines weißrussischen Unteroffiziers kommen, der im Zweiten Weltkrieg zusammen mit der polnischen Heimatarmee gegen die deutschen Besatzer kämpft. Bei dessen Exekution nimmt ein SS-Oberschütze, der 1947 als Kriegsverbrecher hingerichtet wird, die Noten an sich. Diese historische Handlungsebene bildet zugleich eine Geschichte des europäischen Judentums *en miniature*: Vom Leben im Ghetto im frühen 18. Jahrhundert über die Assimilation bis zur Shoah. Die Partisanenexekution wird in Form eines Tagebuchauszugs des SS-Oberschützen, der mit ihrer Durchführung betraut ist, geschildert. Seine Heroisierung der Morde entspricht der Argumentation aus Heinrich Himmlers Posener Reden.

Die Kapitel, die die Überlieferung der Tropoi zum Gegenstand haben, bilden allerdings nur den kleineren Teil des Romans. Die eigentliche Handlung hat den neotonalen Komponisten Marius Brandt zum Protagonisten und Ich-Erzähler, dessen Werke allerdings von den Repräsentanten eines sich noch immer an der atonalen ehemaligen Avantgarde orientierenden Musikbetriebs

nicht gewürdigt und kaum aufgeführt werden. Als er zufällig und ohne ihre Bedeutung zu kennen in den Besitz der Tropoi gelangt und die Melodie, die Feinden den Tod bringen soll, in ein Stück mit dem Titel „Alles ist gut“ einbaut, kollabieren bei dessen Aufführung drei Konzertbesucher, von denen einer sogar stirbt. Außerdem werden ein Dramaturg, der drei Jahre lang eine ihm von Brandt angebotene Oper weder angenommen noch abgelehnt hat, sowie ein Nebenbuhler Brandts mit eingedrücktem Brustkorb aufgefunden, weshalb der ermittelnde Kommissar Nabel (bekannt aus „Ausortiert“ und „Einsamkeit und Sex und Mitleid“) Brandt verdächtigt. Tatsächlich zeichnet aber das Dämonenpaar Banshee und Bapfo dafür verantwortlich, das auf Befehl eines „Meisters“ handelt. Als diese beiden einen weiteren Auftrag, in dem es vor allem darum gehen sollte, dem Intendanten eines Opernhauses, der seit über drei Jahren die Zusage, eine Oper Brandts ins Programm zu nehmen, nicht einlöst, zu erschrecken, dergestalt ausführen, dass am Ende das Opernhaus niedergebrannt und der Intendant tot ist, befürchtet Brandt seine Verhaftung und ergreift die Flucht. Gleich zu deren Beginn drängt ihm ein weißrussischer Oligarch namens Baraschimow, bei dem er zuvor vergeblich hatte vorstellig werden wollen, seine Hilfe auf: Er sei ein Bewunderer von Brandts Musik und wolle ihr zum weltweiten Erfolg verhelfen, wofür er dem Komponisten zunächst eine luxuriöse Villa zur Verfügung stellt, in der dieser ungestört die drei Opern, an denen er arbeitet, fertigstellen soll. Baraschimow hat auch dafür gesorgt, dass Brandts Freundin June vor Ort ist, die (so hat Brandt das Geschehen zumindest betrunken wahrgenommen) in einer früheren Szene eine durch die Decke ins Zimmer greifende „riesige Hand“ gepackt und in „schwarz gleißendes Licht“ gezogen hatte. Am Morgen, nachdem Brandt seine Partituren fertiggestellt hat, ist June nicht mehr auffindbar und der eingetroffene Baraschimow unterbreitet ihm den Vorschlag, die Tropoi noch in die Opern einzubauen – was Brandt jedoch bereits getan hat. Beschafft habe die Tropoi Baraschimows sein Sekretär Helmut Krausser, Autor des Romans „Melodien“. Allerdings widerspricht der angegebene Weg ihrer Beschaffung der Version, die derjenige, der Brandt die Notenblätter überließ, ihm erzählt hat. Helmut Krausser, der ausnehmend unansehnlich und unsympathisch geschildert wird, schaltet nun Baraschimow mittels Fingerschnipsens aus und erläutert Marius Brandt sein Vorgehen: „Es ging um die Große Transformation. Die Melodien waren in der Literatur geboren und ich mußte also hinein in die Literatur und sie herausholen zu uns, wo sie gebraucht werden. Ich habe eine Mission und da ich selbst nicht genug von Musik verstehe, brauchte ich einen, sozusagen... Mittelsmann. Jemanden, den ich hineinschicken konnte, in die Musik. Das waren Sie.“ Die Opern müssten allerdings neue Libretti erhalten, und in seinem, Helmut Kraussers, Namen erscheinen, weil es Brandt außerfiktional ja nicht gebe. Allerdings solle er sich damit trösten, dass er zum einen als literarische Figur „unsterblicher“ sei als der Mensch Helmut Krausser und sich zum anderen innerhalb des Romans in ein für ihn schönes Kapitel begeben könne. Als Brandt, nachdem Krausser mit dessen Laptop das Zimmer verlassen hat, sich nähernde schwere Schritte hört (mutmaßlich die von Bapfo, den sein Meister – wohl Krausser – geschickt hat, um Brandt zu eliminieren), nutzt jener allerdings die einzige Möglichkeit, die er als Erzähler gegenüber dem Autor hat, sich dessen Willen zu widersetzen: Er verweigert ihm seine Stimme und lässt den Roman mitten im Wort abbrechen – zumindest den Handlungsstrang, in dem er als Figur auftritt und den er aus der Ich-Perspektive erzählt hat.

Auf der gegenüberliegenden Buchseite hingegen folgt der Hinweis „Helmut Krausser unterbrach seine Schriftstellerkarriere Anfang 2012 und schrieb binnen zweier Jahre drei abendfüllende Opern. Einige Dramaturgen an führenden deutschen Opernhäusern haben fest versprochen, gelegentlich hineinzusehen.“ Damit wird eine weitere Verbindung zwischen dem innerfiktionalen Helmut Krausser und dem realweltlichen hergestellt, wobei durch die zuvor vom innerfiktionalen Krausser mitgeteilte Absicht, die Libretti zu ändern, das fiktionslogische Problem vermieden wird, wie die Figur Marius Brandt zu Libretti des realen Helmut Krausser hätte kommen sollen. Daneben stellt der Hinweis aber auch eine Parallele zwischen dem realen Helmut Krausser und seiner Figur Marius Brandt her, dem ebenfalls von dem getöteten Dramaturgen versichert worden war, dass dieser gelegentlich in sein Material „hineinsehen“ werde. Auf der nächsten Seite folgt eine ironisch überspitzte Versicherung, dass Ähnlichkeiten mit realen Personen zufällig seien, außerdem trage der Roman „unter anderem Züge einer Satire wie jede ehrliche Beschreibung der Welt“. Doch auch dieser Hinweis bildet noch nicht das Ende des Buchs, ihm ist „Bonusmaterial“ in Gestalt eines „Deleted Chapter“ nachgestellt, das eine Begegnung von Banshee und Bapfo mit ihrem Meister schildert.

Neben den Episoden über die beiden Dämonen und der Überlieferungsgeschichte der Tropoi, die von einer nicht näher bestimmbar Erzählinstanz in der Er-Form erzählt werden, finden sich noch weitere nicht von Brandt erzählte Passagen: Zu Beginn des dritten und letzten Teils des Romans wird „Die Große Transformation“ abstrakt beschrieben als „eine der schwierigsten Aufgabenstellungen der Magie“, bei der es darum gehe, „Zustände, die im Reich der Träume und Legenden wirklich sind, unbeschadet und gleichbedeutend ins Reich des Irdischen zu überführen.“ Dazu sei allerdings „fast immer ein Menschenopfer nötig“. Dies lässt sich als abstrakte Präfiguration der konkreten Ereignisse des Schlussteils lesen, was auf die Fähigkeit der Sprechinstanz zur Voraussicht hindeutet, über die Marius Brandt nicht verfügt. Am Ende des ersten Teils wendet sich der Autor sogar selbst in der Ich-Form an den Leser und erklärt, dass er das zwölfte und auch mit „Dodeka“ überschriebene Kapitel nur aus zahlenmagischen Gründen eingefügt habe.

Das in „Alles ist gut“ entworfene Verhältnis von Autor, Erzähler und Figur stellt sich komplex dar, wenn man die verschiedenen Interaktionsmöglichkeiten zwischen dem Autor und seinen Figuren betrachtet: Offenbar kann der Autor (abgesehen davon, dass er ja ohnehin Figuren und Ereignisse erfindet) im Wortsinne in die Handlung eingreifen wie bei der Entführung von June, kann Dämonen beauftragen und selbst als Figur auftreten, die auch im Text über einige ihrer allumfassenden Autorkompetenzen verfügt und Figuren auszuschalten, Gegenstände über weite Entfernungen herbeizuholen und die Umgebung zu ändern vermag. Außerdem warnt eine Stimme, die mutmaßlich dem Autor zuzuordnen ist, Brandt davor, in einen Kurzurlaub aufzubrechen; als er diesem Rat folgt und in seine Wohnung zurückkehrt, kann er gerade noch verhindern, dass diese ausbrennt, weil er den Herd nicht ausgeschaltet hat. Jedoch bleibt unklar, wann sich der innerfiktionale Helmut Krausser warum welcher Variante der Einflussnahme bedient oder bedienen kann (auf Wissensunterschiede zwischen Helmut Krausser als realweltlichem Autor des gesamten Buchs und ihm als Figur deutet hin, dass der innerfiktionale Krausser die im Roman beschriebenen genauen Umstände, unter denen die

Tropoi zum Rabbi gelangt sind, nicht zu kennen scheint). Damit nimmt Krausser das Thema des Verhältnisses von Autor und Figur, das in „UC“ verhandelt wird, selbstironisch verspielt wieder auf, ebenso wie das Thema der Fremdbestimmung aus „Der große Bagarozzy“ und „Eros“ sowie natürlich den selbst geschaffenen Mythos der Tropoi aus „Melodien“. So lässt sich „Alles ist gut“ nicht nur als Musikbetriebssatire, sondern auch als eine Art postmodern-selbstironisches *opus summum* lesen.

Neben epischen Texten hat Helmut Krausser zahlreiche dramatische verfasst, darunter Libretti und Hörspiele, vor allem aber Dramen, von denen er bislang fünf durch die Nennung unterschiedlicher Wochentage im Titel zu einem auf sieben Stücke angelegten Zyklus zusammengefasst hat. Gleich sein erstes veröffentlichtes Stück, „Lederfresse (mit der WRROOMMM Kettensäge). Tour de Farce“ erfuhr in der Spielzeit 1994/95 insgesamt 17 Inszenierungen an in- und ausländischen Bühnen und dürfte damit eines der erfolgreichsten Debüts des jungen deutschen Theaters sein. Mittlerweile wurde es weltweit in über 300 Inszenierungen gespielt.

In dem Zwei-Personen-Stück kauft sich ein erfolgloser Schriftsteller von den letzten finanziellen Rücklagen, die er und seine Freundin haben, eine Kettensäge, eine Schlachterschürze und Schweineblut, um damit, nachdem er sich bereits zuvor aus Leder eine Maske angefertigt hat, die der innerfiktional aus Menschenhaut bestehenden des Mörders „Leatherface“ aus Tobe Hoopers Horrorfilm-Klassiker „The Texas Chainsaw Massacre“ (1974) nachempfunden ist, seine Kostümierung zu komplettieren. Als seine Freundin, die gerade ihre Anstellung als Kellnerin verloren hat, nach Hause kommt und ihn mit der Kettensäge posierend vorfindet, kommt es zunächst zum Streit, aus dem sich ein Gespräch über seine Motivation für die Maskerade – Machtgefühl und erhoffte künstlerische Inspiration – und seine Weltsicht entwickelt. Als er mit der Säge zunächst einen Nachbarn und später auch die von diesem alarmierte Polizei vertreibt, findet das Paar wieder zusammen. Die Polizei geht jedoch irrtümlicherweise davon aus, der „Leatherface“-Imitator halte seine Freundin gegen ihren Willen gefangen, und erschießt ihn, als er am Morgen ans Fenster tritt.

Das Stück weist bereits einige Merkmale auf, die auch für Kraussers weiteres dramatisches Schaffen typisch sind. Formal ist die Dominanz der Rede und damit Kraussers Orientierung am dramatischen Theater festzustellen (vgl. Birgfeld, in: Conter/Jahraus 2009). Auf der Ebene der Figurenzeichnung findet eine Psychologisierung statt, wobei diese nicht in allen Stücken so differenziert ausgestaltet ist wie in „Lederfresse“ und in „Über Los (Montag)“, worin ein Hausverwalter mittleren Alters erstmals einen Swingerclub besucht, in dem allerdings noch niemand außer der Barfrau anwesend ist, mit der er ein Gespräch beginnt. In dessen Verlauf offenbart er ihr seine sexuellen Phantasien, seine Traumata und schließlich sogar einen von ihm begangenen sexuellen Missbrauch.

Rhetorisch findet in Kraussers Dramen, wenn auch in Dialogform, meist eher eine proklamative Ausbreitung ihrer eigenen Weltsicht durch die Figuren statt als ein Gespräch, in dem sie aufeinander reagieren würden. Typische Motive sind dabei Angst, Macht und Gewalt, Sexualität sowie die Bedingungen künstlerischer Produktion wie etwa in den beiden Kulturbetriebssatiren „Spät Weit Weg“ (1995) und „Afrika (Freitag)“ (2007). Intertextuelle bzw. intermediale Bezüge finden sich zu Artefakten der Popular- oder Trivialkultur –

neben dem Horrorfilm in „Lederfresse“ etwa zur Science-Fiction mit der Figur der Prinzessin Gracia Gala vom Planeten Tallulah in „Haltestelle. Geister“ (2000) oder zum Schlager in „Roy Bar. Schlager und Tragik“ (2007). Sprachlich bedienen sich die Figuren häufig vulgärer Formulierungen. Einen Aspekt von Kraussers Dramatik, der sich nicht bereits in „Lederfresse“ findet, stellt das Übernatürliche dar. So treten etwa in „Haltestelle. Geister“ titelgemäß die Geister unlängst verstorbener Figuren auf. „Roy Bar“ spielt kurz nach dem Suizid des Protagonisten, dem als Geist sein Leben durch die Auftritte von Menschen, die darin eine Rolle gespielt haben (darunter auch bereits Verstorbene), vorgeführt wird. Und in „Donnerstag – Die Fürsten“ (2003) erzählen zwei ältere Schauspieler aus ihren Jahrhunderte währenden Karrieren.

Als Genrebezeichnungen schlägt Krausser für seine Stücke in deren Untertiteln „Tour de Farce“ („Lederfresse“), „Trash-Oper“ („Haltestelle. Geister“) oder „Groteske! Bubenstück, infames!“ („Spät Weit Weg“) vor. Gemeinsam ist den vier damit aufgerufenen Genretraditionen Farce, Trash, Oper und Groteske, so fern sich hinsichtlich der ästhetischen Konzepte gerade Oper und Trash sonst stehen mögen, die Tendenz zur Überzeichnung, sei es als bewusst eingesetztes Stilmittel oder als unfreiwilliges Ergebnis des Bemühens um Pathos.

Neben genuin eigenen Stücken hat Krausser auch zwei dramatische Bearbeitungen fremder Texte veröffentlicht. Bei „Die Tragödie vom Leben und Sterben des Julius Cäsar“ (2001) hat er die ersten drei Akte von Shakespeares Tragödie übersetzt, anstelle der letzten beiden aber einen selbst verfassten vierten und letzten Akt angefügt, bestehend aus einer einzigen Szene, an deren Ende sogar der ermordete Cäsar kurz auftritt. Die zweite Bearbeitung, „Unser Lied. Gesang vom Untergang Burgunds. Nibelungendestillat“ (2002), gilt dem Nibelungenstoff, wobei der Akt des Erzählens der Heldengeschichte in die Handlung hineinverlagert wird: Siegfried tritt als stark übergewichtiger Mann auf, dessen Stellung auf den verbreiteten Geschichten über seine Heldentaten beruht, deren Aufzeichnungen er in einer Truhe mitführen lässt, wohingegen die für die Lieder über Hagens Heldentaten vorgesehene leer bleibt, obwohl er eigens Volker von Alzey engagiert hat, um das zu ändern.

Helmut Krausser hat seit Beginn seiner Arbeit als Schriftsteller durchgehend auch Lyrik verfasst, die er als wichtigen, wenn nicht wichtigsten Teil seines Werks ansieht. Viele Gedichte sind zunächst in seinen Tagebüchern erschienen, erst 1999 veröffentlichte er seinen ersten Lyrikband (siehe man vom 1983 im Selbstverlag erschienenen Band „Sonnenaufgang in der Hölle. Gedichte 81–83“ ab) mit dem schlichten Titel „Gedichte ‘79–‘99“. Die beiden folgenden Gedichtbände weisen im Untertitel ebenfalls den Entstehungszeitraum der enthaltenen Texte aus: „Strom. Neunundneunzig neue Gedichte (‘99–‘03)“ (2003), „Plasma. Gedichte 03–07“ (2007). Schon daran wird deutlich, dass es sich bei Kraussers Gedichtbänden nicht um nach formalen oder thematischen Kriterien konzipierte Buchprojekte, sondern um Sammlungen der fortlaufenden lyrischen Produktion handelt. Entsprechend disparat fällt auch der Inhalt aus: Vom ersten Band an finden sich formal strenge Gedichte ebenso wie formal freie, ernste wie komische und auch erotische. Innerhalb der einzelnen Bände sind aber durchaus einzelne Gedichte zu Gruppen zusammengefasst durch Kapitelüberschriften wie z.B. „Povera“ (in: „Gedichte ‘79–‘99“), worunter Krausser hinsichtlich der

eingesetzten rhetorischen Mittel schlicht gehaltene Gedichte versteht, durch nummerierte identische Titel wie bei der fünfteiligen Reihe „kreuzberger entitäten I“–„kreuzberger entitäten V“ (in: „Plasma“) oder durch peritextuelle Zuordnung zu einer Reihe wie bei „Historische Gedichte und alkoholische Zusammenhänge“ (in: „Strom“).

Trotz dieser formalen und inhaltlichen Vielfalt lässt sich ein immer wiederkehrendes Merkmal als Gemeinsamkeit vieler Gedichte Kraussers identifizieren: der Traditionsbezug in verschiedenen transtextuellen Varianten. Dieser kommt etwa darin zum Ausdruck, dass manche Texte einer traditionellen Form folgen, wobei das Sonett bei Krausser die am häufigsten anzutreffende klar definierte Gedichtform darstellt; außerdem finden sich auch einige Distichen. Neben Gedichten, die an Gattungstraditionen anknüpfen, bilden solche, die sich intertextuell auf ein anderes Gedicht beziehen, eine weitere Gruppe. Dabei kann der Bezug durch textimmanente Intertextualitätsindikatoren hergestellt werden, wie etwa bei „Vorweihnacht“ (in: „Plasma“), das Formulierungen aus Rainer Maria Rilkes (auf den sich Krausser häufig bezieht) hochkanonischem Gedicht „Herbsttag“ aufnimmt, aber dem Natur-Pathos des Originals Kultur-Lakonie entgegensetzt. Ein hypertextuelles Beispiel stellt das Gedicht „unfug und humbug“ (in: „Plasma“) dar, in dem das dichterische Prinzip des Monovokalismus aufgenommen wird, das durch Ernst Jandls „ottos mops“ berühmt wurde und das Robert Gernhardt für die übrigen Vokale mit „annas gans“, „gudruns luchs“, „gittis hirsch“ und „enzensbergers exeget“ variierte. Ein Moment der Aemulatio kann darin gesehen werden, dass Kraussers Gedicht mehr als doppelt so lang ausfällt wie das längste der Vorbilder und dass es eine realistische Geschichte erzählt, was beides bei der Vorgabe der Monovokalik den Schwierigkeitsgrad erhöht.

Ferner werden Texte zuweilen auch paratextuell auf andere Texte oder Textkomplexe bezogen. In „Gedichte ‘79–‘99“ finden sich Gedichte mit Widmungen für Bertolt Brecht, Rainer Maria Rilke, François Villon, Joseph von Eichendorff, Ernst Jandl, Robert Gernhardt und Georg Heym. Damit wird Kraussers lyrisches Werk in mehrere bedeutende Traditionslinien gestellt: mit Eichendorff in die einer liedhaften, populären Dichtung; mit Rilke in eine hochliterarische *poeta-vates*-Tradition, mit der Artistik und Ästhetizismus assoziiert sind; mit Villon, Brecht und Heym in eine *poète-maudit*-Tradition, in der auch Drastik und derbe Erotik ihren Platz haben; mit Jandl und Gernhardt schließlich in die Tradition komischer, experimenteller Lyrik, deren Verfasser als subversive, postmoderne Vertreter des *poeta faber* aufgefasst werden können. In den Anmerkungen am Ende von „Gedichte ‘79–‘99“ werden diese Texte als „Epigonien“ bezeichnet und wird darauf verwiesen, an welcher Stelle im Tagebuch sich „ein theoretischer Unterbau“ zu dieser Textsorte findet – der Peritext verweist auf den Epitext. In der betreffenden Tagebuchpassage heißt es: „Zum Begriff *Epigonie*. Das Wort Imitation hat, abseits der Parodie, als poetisches Genre im Deutschen einen anrühigen Nimbus. Der Originalitätswahn seit 1919 vergißt, daß Imitazione in der Renaissance ursprünglich definiert war nicht nur als Handwerksbeweis, als Hommage an oder Anleihe von, sondern als fruchtbare Symbiose und kritische bis kombattante Auseinandersetzung mit dem Adaptierten, bei der man den eigenen Ton nicht abzuschalten brauchte. Es handelt sich weder um einen Ähnlichkeitswettbewerb, noch um eine schizophrene Anverwandlung.“ („Oktober“)

Während die „Epigonien“ eher Stilmittel und Motivkomplexe anderer Lyriker aufnehmen, weist eine weitere von Krausser benannte Gedichtform einen sehr engen Bezug zu einzelnen Prätexten auf: Eine Reihe von Bearbeitungen meist kanonischer Gedichte berühmter Autoren in „Verstand & Kürzungen. Gedichte“ (2014) nennt er „Coverversionen“, womit die Ambivalenz zwischen Hommage und Selbstbehauptung aufgerufen wird, die das Cover fremder Stücke in der Popmusik mit sich bringt. Krausser schreibt zur Zielsetzung seiner Nachdichtungen: „Es geht mir auch gar nicht, wenigstens in den meisten Fällen, um Verbesserungen. Mich interessiert schlicht, was ich aus diesem oder jenem Einfall gemacht hätte – wenn ich ihn denn gehabt hätte. Zuerst ist dergleichen ein Experiment und/oder eine Hommage.“ („TEXT+KRITIK“. H.187) Zusätzlich sind die einzelnen Nachdichtungen mit kurzen Kommentaren versehen, die die vorgenommenen Änderungen begründen.

Schließlich stellen auch Übersetzungen eine Form der Auseinandersetzungen mit Texten anderer Autoren dar – zum einen natürlich mit den Originalen, zum anderen aber auch mit anderen Übersetzungen. Das gilt insbesondere bei kanonischen und entsprechend häufig übersetzten Gedichten, worunter William Shakespeares Sonette vermutlich zu den meistübersetzten gehören. Von diesen hat Krausser einige übertragen, wobei er die Sonettform, wenn auch zuweilen variiert, beibehalten, sich aber einer mitunter quasi-mündlichen Sprache bedient hat. Diese Nachdichtungen erschienen zunächst 2012 in drei bibliophilen Einzelbänden beim Hochroth-Verlag und wurden dann unter der binnenkanonisierenden Überschrift „Die 33 besten Sonette Shakespeares, übersetzt von Helmut Krausser“ in „Verstand & Kürzungen“ aufgenommen.

Außer seinen vier Gedichtbänden, die jeweils die Produktion des Zeitraums seit dem vorangegangenen Gedichtband versammeln, hat Krausser 2009 mit „Auf weißen Wüsten. Die besten Gedichte“ eine Art *Best-of*-Sammlung veröffentlicht, der als „Bonusmaterial“ einige neue Gedichte hinzugefügt sind. Auch wenn sich zu vielen einzelnen Texten Anknüpfungspunkte im Feld der Gegenwartlyrik finden lassen, so nimmt Krausser hier angesichts der synchronen formalen wie inhaltlichen Variationsbreite seiner Gedichte eine Sonderstellung ein.

Kraussers Vielseitigkeit zeigt sich in den Gedichtbänden zwar besonders deutlich, weil hier formal, stilistisch und inhaltlich sehr unterschiedliche Texte direkt nebeneinander stehen, prägt aber sein gesamtes Werk, was schon daran erkennbar ist, dass er nicht nur in allen drei Großgattungen jeweils zahlreiche Texte verfasst hat, sondern innerhalb dieser auch jeweils in verschiedenen Untergattungen. Diese Vielfalt ist einerseits Ergebnis einer programmatischen Haltung: „Ich will vor allem, dass sich jedes meiner Bücher von allen vorherigen völlig unterscheidet. ‚Ein typischer Krausser‘ – ein Diktum, das ich hasse.“ („Mai“) Andererseits resultiert sie aber aus Kraussers durchaus auch handwerklichem Zugang zur Literaturproduktion und seinem aemulativen Verhältnis zur literarischen Tradition. Angesichts des von ihm oft mit Ironiesignalen versehenen, zuweilen aber auch ohne diese erhobenen Genie-Anspruchs erscheint dies zunächst paradox, zeichnet doch gerade die gottgleiche Schöpfung von gänzlich Neuem das Genie aus. Eine solche hält Krausser aber gegenwärtig nicht für möglich: „Noch einmal, in aller Deutlichkeit: Alles was heute in den Literaturen der abendländischen Kultur entsteht, ist zwangsweise epigonal; was nicht epigonal scheint, das ist nur eine besonders raffinierte Mixtur des Gewesenen, und was tatsächlich nicht

epigonal *ist*, das ist überflüssiger verkrampfter Mist.“ („Juni“) Der scheinbare Widerspruch zwischen Genie-Anspruch und Bekenntnis zum Epigonalen lässt sich indes auflösen, wenn man Autorinszenierung und traditionsbewusste Schreibpraxis funktional aufeinander bezieht: Indem Krausser über seine Selbstinszenierung eine starke Autorfigur etabliert, generiert er jene Aufmerksamkeit für seine Bücher, die nötig ist, damit neben der Vielseitigkeit des Gesamtwerks auch die Vielschichtigkeit der einzelnen Texte wahrgenommen wird.

Primärliteratur

- „Könige über dem Ozean. Roman“. München, Hamburg (Knaus) 1989.
- „Spielgeld. Erzählungen & andere Prosa“. München (Kirchheim) 1990.
- „Fette Welt. Roman“. München (List) 1992.
- „Melodien oder Nachträge zum quecksilbernen Zeitalter. Roman“. München (List) 1993. Neuausgabe: Köln (DuMont) 2014.
- „Mai – Tagebuch des Mai 1992“. München (belleville) 1993.
- „Zyklop“. In: Stéphane Coutelle: Me, myself and I. Selbstporträts 1985–1993. München (Kehayoff) 1993. S.5–11.
- „Die Zerstörung der europäischen Städte. Erzählungen“. München (List) 1994.
- „Juni – Tagebuch des Juni 1993“. München (belleville) 1994.
- „Lederfresse (mit der WRROOMMM Kettensäge). Tour de Farce“. In: Theater heute. 1994. H.6. S.44–49. Auch in: Susanne Wolfram / Uwe B. Carstensen (Hg.): Theater Theater. Anthologie Aktuelle Stücke 4. Frankfurt/M. (Fischer) 1994. (= Fischer Taschenbuch 12189). S.167–197.
- „Thanatos. Das schwarze Buch. Roman“. München (Luchterhand) 1996.
- „Juli – Tagebuch des Juli 1994“. München (belleville) 1996.
- „August – Tagebuch des August 1995“. München (belleville) 1996.
- „Das Liebesleben des Giacomo Müller. Erzählungen“. Reinbek (Rowohlt) 1996. (= rororo 22026).
- „September – Tagebuch des September 1996“. München (belleville) 1996.
- „Der große Bagarozzy. Roman“. Reinbek (Rowohlt) 1997.
- „Oktober – Tagebuch des Oktober 1997“. München (belleville) 1998.
- „Schweine und Elefanten. Roman“. Reinbek (Rowohlt) 1999.
- „November – Tagebuch des November 1998“. München (belleville) 1999.
- „Gedichte '79–'99“. München (belleville) 1999.
- „Dezember – Tagebuch des Dezember 1999“. München (belleville) 2000.
- „Januar – Tagebuch des Januar 2001“. München (belleville) 2001.
- „Schmerznovelle“. Reinbek (Rowohlt) 2001.
- „Unser Lied. Gesang vom Untergang Burgunds – Nibelungendestillat“. In: Theater der Zeit. 2002. H.12. S.57–71.

„Wenn Gwendolyn nachts schlafen ging. Reime zu Collagen von S. Straßer“. München (Kunstmann) 2002.

„UC. Roman“. Reinbek (Rowohlt) 2003.

„Strom“. Gedichte. Reinbek (Rowohlt) 2003.

„Stücke 93–03“. Frankfurt/M. (Fischer) 2003. (= Fischer Taschenbuch 15979).

„Januar: Tagebuch des Januar 2001. Februar: Tagebuch des Februar 2002“. Reinbek (Rowohlt) 2003. (= rororo 23404).

„Zigarettenroman“. Erste Edition mit Originalbeiträgen von Maxim Biller, Doris Dörrie, Wladimir Kaminer, Helut Krausser, Joseph von Westphalen. München (blumenbar) 2004.

„Die wilden Hunde von Pompeii“. Eine Geschichte. Reinbek (Rowohlt) 2004.

„April – Tagebuch des April 2004“. München (Belleville) 2004.

„Eros. Roman“. Köln (DuMont) 2006.

„März. Tagebuch des März 2003. April. Tagebuch des April 2004“. Tagebuch. Reinbek (Rowohlt) 2006. (= rororo 24102).

„Kartongeschichte“. Hamburg (Marebuchverlag) 2007.

„Plasma. Gedichte 03–07“. Köln (DuMont) 2007.

„Samuel Pepys: Der erotische Pepys. Ausgewählt von Helmut Krausser; übersetzt und kommentiert von Georg Deggerich“. Berlin (Eichborn) 2007.

„Roy Bar. Schlager und Tragik.“ In: Uwe B. Carstensen / Stefanie von Lieven (Hg.): Theater Theater. Anthologie Aktuelle Stücke 17. Frankfurt/M. (Fischer) 2007. (= Fischer Taschenbuch 17718). S.181–227.

„Die kleinen Gärten des Maestro Puccini. Roman“. Köln (DuMont) 2008.

„Die Jagd nach Corinna“. München (Belleville) 2008.

„Einsamkeit und Sex und Mitleid. Roman“. Köln (DuMont) 2009.

„Auf weißen Wüsten. Die besten Gedichte“. München (Luchterhand) 2009. (= Sammlung Luchterhand 2158).

„Substanz. Das Beste aus den Tagebüchern“. Köln (DuMont) 2010.

„Zwei ungleiche Rivalen. Puccini und Franchetti“. München (Bertelsmann) 2010.

„Die letzten schönen Tage. Roman“. Köln (DuMont) 2011.

„Nicht ganz schlechte Menschen. Roman“. Köln (DuMont) 2012.

„William Shakespeare: Sonette I–III. Ausgewählt und nachgedichtet von Helmut Krausser; Teil I: Sonette über Trieb und Liebe. My Love is as a Fever; Teil II: Sonette des jungen Poeten. I am what I am; Teil III: Sonette an Ihn bei nahendem Alter. All in war with time for Love.“ Berlin (Hochroth) 2012.

„Deutschlandreisen“. Köln (DuMont) 2014.

„Verstand & Kürzungen. Gedichte“. Köln (DuMont) 2014.

- „Gebrauchsanweisung für den FC Bayern“. München (Piper) 2015.
- „Alles ist gut. Roman“. Berlin (Berlin Verlag) 2015.
- „Geschehnisse während der Weltmeisterschaft. Roman“. Berlin (Berlin Verlag) 2018.
- „Zur Wildnis. 45 Kurze aus Berlin“. Berlin (Wagenbach) 2019. (= WAT 814).
- „Trennungen, Verbrennungen. Roman“. Berlin (Berlin Verlag) 2019.
- „Für die Ewigkeit. Die Flucht von Cis und Jorge Jega. Roman“. Berlin (Berlin Verlag) 2020.
- „Glutnester. Gedichte“. Berlin (Berlin Verlag) 2021.
- „Wann das mit Jeanne begann. Roman“. Berlin (Berlin Verlag) 2022.

Film

- „Der große Bagarozzy“. Drehbuch. Regie: **Bernd Eichinger**. BRD. 1999.
- „Fette Welt“. Drehbuch. Regie: **Jan Schütte**. BRD. 1999.

Theater

- „Lederfresse“. Uraufführung: Thalia Theater in der Kunsthalle (tik) in Hamburg, 16. 4. 1994. Regie: **Nicolai Sykosch**.
- „Spät weit weg. Grotoske! Bubenstück infames“. Uraufführung: Staatstheater Darmstadt, 11. 1. 1997. Regie: **Thomas Krupa**.
- „Haltestelle. Geister“. Uraufführung: Schauspielhaus Hamburg, 29. 9. 2000. Regie: **Jan Bosse**.
- „Cosmic Memos – Denotation Babel“. Uraufführung: Schauspiel Frankfurt, 19. 1. 2003. Regie, Musik und Konzept: **HCD**.
- „Diptychon“. Uraufführung: Nationaltheater Weimar, 27. 5. 2005–29. 5. 2005. Regie: **Claudia Meyer**.
- „Unser Lied. Gesang vom Untergang Burgunds“. Uraufführung: Theater der Bundesstadt Bonn, 30. 9. 2005. Regie: **Kay Voges**.
- „Afrika (Freitag)“. Uraufführung: Theater Oberhausen, 16. 3. 2007. Regie: **Katja Lauken**.
- „Eros“. Uraufführung: München, Volkstheater, 28. 5. 2009. Regie: **Christine Eder**.
- „Eyjafjallajökull-Tam-Tam“. Uraufführung: Residenztheater München, 9. 10. 2011. Regie: **Robert Lehniger**.

Rundfunk

- „Denotation Babel. Lyrisches Hörspiel“. Hessischer Rundfunk / DeutschlandRadio Berlin. 29. 4. 1998.
- „Dienstag“. Bayerischer Rundfunk. 6. 10. 2000.
- „Der große Bagarozzy“. DeutschlandRadio Berlin / Norddeutscher Rundfunk. 26. 12. 2000.

„Schmerznovelle“. Musik: Genie & Handwerk (Helmut Krausser und El Conde). Bayerischer Rundfunk. 16.11.2001.

„Nahrungsaufnahme während der Zeitnotphase“. Hessischer Rundfunk. 21.8.2005.

„Die wilden Hunde von Pompeii“. Bayerischer Rundfunk. 2008.

„Radio Tatort: Laute und leise weibliche Schreie“. Hessischer Rundfunk. April 2009.

„Die letzten schönen Tage“. Norddeutscher Rundfunk. 29.5.2013.

Tonträger

„Denotation Babel“. Musik und Regie: HCD. CD. München (belleville) 1999.

„Kammermusik“. CD. München (belleville) 1999.

Genie & Handwerk: „Bootleg“. CD. München (belleville) 1999.

Genie & Handwerk: „Reunion“. CD. München (belleville) 2001.

„Schmerznovelle“. 4 CDs. München (Der Hörverlag) 2002.

„Amouren. Gedichte über die Liebe und alles, was damit einhergeht.“ CD. Berlin (Herzrasen) 2004.

„Eros“. 8 CDs. Zürich (Hörkultur) 2007.

„Einsamkeit und Sex und Mitleid“. 4 CDs. Hamburg (Jumbo Neue Medien) 2009.

Sekundärliteratur

Falcke, Eberhard: „Nachwuchs für den Männerroman“. In: Süddeutsche Zeitung, 7.12.1989. (Zu: „Könige“).

Tuschick, Jamal: „Wer will schon im Winter sterben“. In: Auftritt. Die Frankfurter Stadtilustrierte. 1990. H.2. (Zu: „Könige“).

Jäger, Monika: „Vielversprechender Erstling“. In: Neue Westfälische, 7.7.1990. (Zu: „Könige“).

Hagestedt, Lutz: „Der Babykiller Herodes füllt das Sommerloch aus“. In: Süddeutsche Zeitung, 7.5.1992. (Zu: „Fette Welt“).

Langer, Michael: „Der Dreck ist die Sage, die Haltung vagant“. In: die tageszeitung, 7.5.1992. (Zu: „Fette Welt“).

Biller, Maxim: „Dekadenzen“. In: Tempo. 1992. H.6. S.154. (Zu: „Fette Welt“).

Gutberlet, Ronald: „System muß abgeschaltet werden“. In: Szene Hamburg. 1992. H.8. (Zu: „Fette Welt“).

Resik, Cornelia: „Auch Straßen sind Wände oder: Ein Mirakel im Rinnstein“. In: Sächsische Zeitung, 10.2.1993. (Zu: „Fette Welt“).

Seidl, Claudius: „Sprache im Härtetest“. In: Der Spiegel, 10.3.1993. (Zu: „Melodien“).

Tuschick, Jamal: „Goldmacher und göttliche Musik“. In: Rheinischer Merkur, 12.3.1993. (Zu: „Melodien“).

- Auffermann, Verena:** „Was in den Sternen steht“. In: Süddeutsche Zeitung, 13./14.3.1993. (Zu: „Melodien“).
- Thuswaldner, Anton:** „Das jüngste Versprechen eines Jungautors für die Zukunft“. In: Salzburger Nachrichten, 20.3.1993.
- Borchmeyer, Dieter:** „Ein einziger Hexentrank“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30.3.1993. (Zu: „Melodien“).
- Michalzik, Peter:** „Der Dichte mit den vielen Legenden“. In: Süddeutsche Zeitung, 26.4.1993. (Zu: „Melodien“).
- Christ, Richard:** „Der Orpheus-Mythos“. In: Neue Deutsche Literatur 1993. H.7. S.157–162. (Zu: „Melodien“).
- Pralle, Uwe:** „Im Zeitentaumel – am Ausgang der literarischen Postmoderne“. In: Frankfurter Rundschau, 17.7.1993. Verändert auch in: Neue Zürcher Zeitung, 3.9.1993. (Zu: „Melodien“).
- Kilb, Andreas:** „Die Archai kommen!“. In: Die Zeit, 6.8.1993. (Zu: „Melodien“).
- Schülke, Claudia:** „Vom Sänger zum Ritualmörder“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4.11.1993. (Zu: „Melodien“).
- Falcke, Eberhard:** „Stuntmans Tagebuch“. In: Süddeutsche Zeitung, 1.12.1993. (Zu: „Mai“).
- Landshuter, Stephan:** „Sprachliches Gewaltpotential“. In: Landshuter Zeitung, 11.2.1994. (Zu: „Mai“).
- Steinert, Hajo:** „Genie und Handwerk“. In: Focus, 14.2.1994.
- Winkels, Hubert:** „Absturz aus der Kuppel“. In: Die Zeit, 18.3.1994. (Zu: „Zerstörung“).
- Mertens, Volker:** „Aus der Sammelmappe“. In: Neue Deutsche Literatur. 1994. H.4. S.151–152. (Zu: „Zerstörung“).
- Conrady, Karl Otto:** „Dampfplaudern“. In: Frankfurter Rundschau, 9.4.1994. (Zu: „Zerstörung“).
- Ehrich, Brigitte:** „Die Bühne als Schlachtbank“. In: Hamburger Abendblatt, 18.4.1994. (Zu: „Lederfresse“).
- Krieger, Gottfried:** „Menschen am Abgrund“. In: Südkurier, Konstanz, 18.4.1994. (Zu: „Lederfresse“).
- Witzeling, Klaus:** „Der tödliche Filmriß eines Träumers“. In: Hamburger Morgenpost, 18.4.1994. (Zu: „Lederfresse“).
- Pahler, Dagmar:** „Sofas, Sägen, Siege“. In: Stuttgarter Nachrichten, 19.4.1994. (Zu: „Lederfresse“).
- Fischer, Ulrich:** „„Tour de Farce“ mit Liebespaar und Kette“. In: Gießener Allgemeine, 20.4.1994. (Zu: „Lederfresse“).
- Burkhardt, Werner:** „Festung, Ratte, Lederfresse“. In: Süddeutsche Zeitung, 22.4.1994.
- Seibt, Gustav:** „Genieverdacht ausgeräumt“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.4.1994. (Zu: „Zerstörung“).

- Becker, Peter von:** „Spielmonster, Monsterspiel“. In: Theater heute. 1994. H.6. S.41–42. (Porträt).
- Wallmann, Hermann:** „Es ist doch alles Lüge“. In: Süddeutsche Zeitung, 3.8.1994. (Zu: „Zerstörung“).
- Schaub, Mirjam:** „Drei bis vier Mädchen“. In: die tageszeitung, 10.12.1994. (Zu: „Juni“).
- Kümmel, Peter:** „Der Mensch als Säge und Vorstellung“. In: Stuttgarter Nachrichten, 17.12.1994. (Zu: „Lederfresse“).
- Staehele, Ulrich:** „Die Kreissäge als Ikone“. In: Stuttgarter Zeitung, 17.12.1994. (Zu: „Lederfresse“).
- Paul, Gerold:** „Glaubhaftes, dramatisches Widerspiel“. In: Märkische Allgemeine, 30.1.1995. (Zu: „Lederfresse“).
- Fuhrig, Dirk:** „Mein Freund, die Säge“. In: Frankfurter Rundschau, 3.2.1995. (Zu: „Lederfresse“).
- Baier, Jutta:** „Der Dichter an der Kette“. In: Frankfurter Rundschau, 6.2.1995. (Zu: „Lederfresse“).
- Moser, Ulrike:** „Die Kettensäge nervt“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8.2.1995. (Zu: „Lederfresse“).
- Müller, Roland:** „Berber unterm Dach der Welt“. In: Stuttgarter Zeitung, 11.2.1995.
- Stein, Hannes:** „Orte in dünnem Lichte“. In: Der Spiegel, 19.2.1996. (Zu: „Thanatos“).
- Krause, Tilman:** „Wühlen im Wahn“. In: Der Tagesspiegel, Berlin, 22.2.1996. (Zu: „Thanatos“).
- Schmidt, Thomas E.:** „Der Tod ist ein niederer Gott auf der Schwäbischen Alb“. In: Frankfurter Rundschau, 24.2.1996. (Zu: „Thanatos“).
- Auffermann, Verena:** „Notschrei einer romantischen Seele“. In: Süddeutsche Zeitung, 9./10.3.1996. (Zu: „Thanatos“).
- Herbst, Alban Nikolai:** „Böse, aggressive Energie“. In: Die Weltwoche, 28.3.1996. (Zu: „Thanatos“).
- Kuhlbrodt, Detlef:** „Todestrieb und Kleinfamilie“. In: die tageszeitung, 28.3.1996. (Zu: „Thanatos“).
- Franzen, Günter:** „Ein Germanist sieht rot“. In: Die Zeit, 29.3.1996. (Zu: „Thanatos“).
- Schulz, Gerhard:** „Tod, wo ist dein Stachel?“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.4.1996. (Zu: „Thanatos“).
- Krause, Tilman:** „Ich bin es nicht“. Gespräch. In: Der Tagesspiegel, Berlin, 8.5.1996.
- Köhler, Andrea:** „Theophanien einer Fliege“. In: Neue Zürcher Zeitung, 23.5.1996. (Zu: „Thanatos“).
- Baron, Ulrich:** „Das schwarze Buch“. In: Die Neue Gesellschaft / Frankfurter Hefte. 1996. H.5. S.465–468. (Zu: „Thanatos“).

- Jung, Werner:** „Ein Buch für ‚Lesefutterknechte‘“. In: Neue Deutsche Literatur. 1996. H.3. S.163–165. (Zu: „Thanatos“).
- Kormann, Julia:** „Liebe, Lust, Sex und Dreck“. In: Grauzone. 1996. H.7. S.26–28.
- Demmer, Erich:** „Grund und Abgrund“. In: Die Presse, Wien, 6.7.1996. (Zu: „Thanatos“).
- anonym: „und jetzt?“. Gespräch. In: Süddeutsche Zeitung, 3.1.1997.
- Berger, Jürgen:** „Als die Wiesenschreiber putschten“. In: die tageszeitung, 14.1.1997. (Zu: „Spät“).
- Franke, Eckhard:** „Schießen Sie auf den Kritiker!“. In: Stuttgarter Zeitung, 14.1.1997. (Zu: „Spät“).
- Grus, Michael:** „Das Bonmot ersetzt die Kettensäge“. In: Frankfurter Rundschau, 14.1.1997. (Zu: „Spät“).
- Hammerthaler, Ralph:** „Ein Projektil spart tausend Worte“. In: Süddeutsche Zeitung, 14.1.1997. (Zu: „Spät“).
- Schäfer, Andreas:** „Wortposing und Pointenspreizen“. In: Berliner Zeitung, 14.1.1997. (Zu: „Spät“).
- Stadelmaier, Gerhard:** „Ententanz in Sauermilch“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17.1.1997. (Zu: „Spät“).
- Wesemann, Arnd:** „Somnamboulevard mit Sturzhelm“. In: Der Tagesspiegel, Berlin, 17.1.1997. (Zu: „Spät“).
- Wille, Franz:** „Handke! Krausser! Enzensberger!“. In: Theater heute. 1997. H.3. S.6–10. (Zu: „Spät“).
- Baron, Ulrich:** „Teufel oder Gaukler?“. In: Die Neue Gesellschaft / Frankfurter Hefte. 1997. H.9. S.855–857. (Zu: „Bagarozy“).
- Burger, Jörg:** „Helmut Krausser. Irrer, 33“. Gespräch. In: Die Zeit, 19.9.1997.
- Groß, Thomas:** „Call a Callas“. In: die tageszeitung, 19.9.1997. (Zu: „Bagarozy“).
- Winkels, Hubert:** „Teufelszeug“. In: Die Zeit, 26.9.1997. (Zu: „Bagarozy“).
- Schmidt, Thomas E.:** „Ein literarischer Pudel“. In: Frankfurter Rundschau, 27.9.1997. (Zu: „Bagarozy“).
- Hagedstedt, Lutz:** „Erst Entlein, dann Schwan, dann Rabe“. In: Badische Zeitung, 30.9.1997. (Zu: „Bagarozy“).
- Krumbholz, Martin:** „Thanatos light“. In: Freitag, 10.10.1997. (Zu: „Bagarozy“).
- Falcke, Eberhard:** „Des Schloßhunds Kern“. In: Süddeutsche Zeitung, 15.10.1997. (Zu: „Bagarozy“).
- Moritz, Rainer:** „Des Pudels Kern“. In: Stuttgarter Zeitung, 15.10.1997. (Zu: „Bagarozy“).
- Knippahls, Dirk:** „Die Göttliche und der Teufel“. In: Das Sonntagsblatt, 17.10.1997. (Zu: „Bagarozy“).

- Killert, Gabriele:** „Aussendienstpykniker“. In: Neue Zürcher Zeitung, 23.10.1997. (Zu: „Bagarozy“).
- Krause, Tilman:** „Satan und Spieldosenprinzeß“. In: Der Tagesspiegel, Berlin, 9.11.1997. (Zu: „Bagarozy“).
- Sprang, Stefan:** „Leibhaftige Versuchung“. In: Rheinischer Merkur, 5.12.1997. (Zu: „Bagarozy“).
- Räkel, Hans-Herbert:** „Schnüffeln am Hocker der Diva“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21.2.1998. (Zu: „Bagarozy“).
- Behrendt, Eva:** „Privatallüren für alle“. In: die tageszeitung, 29.1.1999. (Zu: „Oktober“).
- Offermann, Fernando:** „Das Kreisen der Springer“. In: Die Welt, 27.2.1999.
- Freund, Wieland:** „„Eine Trilogie ohne ersten Teil ist Sünde““. Gespräch. In: Die Neue Gesellschaft / Frankfurter Hefte. 1999. H.5. S.463–466.
- Mensing, Kolja:** „Ekstase auf allen Kanälen“. In: die tageszeitung, 12./13.6.1999. (Zu: „Schweine“).
- Fuld, Werner:** „Elefant, eingenäht in ein Schwein“. In: Die Welt, 19.6.1999. (Zu: „Schweine“).
- Schuldt, Christian:** „Riesenschwein mit Elefantenkuh“. In: Badische Zeitung, 19.6.1999.
- Moritz, Rainer:** „Ein Helles für dunkle Zeiten“. In: Neue Zürcher Zeitung, 22.6.1999. (Zu: „Schweine“).
- Beintmann, Cord:** „Kitzel im öden Alltag“. In: Stuttgarter Zeitung, 3.9.1999. (Zu: „Schweine“).
- Hagededt, Lutz:** „Die schwer erkämpfte Leichtigkeit“. In: Süddeutsche Zeitung, 23.12.1999. (Zu: „Gedichte“).
- Stadelmaier, Gerhard:** „Haste mal’n Drama?“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2.10.2000. (Zu: „Haltestelle“).
- Stein, Hannes u.a.:** „Sie schauen, wir spielen“. In: Die Welt, 2.10.2000. (Zu: „Haltestelle“).
- Diez, Georg:** „Tod, wo ist deine Schachtel?“. In: Süddeutsche Zeitung, 4.10.2000. (Zu: „Haltestelle“).
- Engelhardt, Barbara:** „Verdacht erregen“. In: Theater der Zeit. 2000. H.11. S.76. (Zu: „Haltestelle“).
- Pätzold, Torsten:** „Textstrukturen und narrative Welten. Narratologische Untersuchungen zur Multiperspektivität am Beispiel von Bodo Kirchhoffs ‚Infanta‘ und Helmut Kraussers ‚Melodien‘“. Frankfurt/M. (Lang) 2000. (= Europäische Hochschulschriften I, 1779).
- Honsza, Norbert:** „Helmut Krausser – Held der Popkultur“. In: Zblizenia / Annäherung (Wroclaw). 2001. H.1. S.19–21.
- Apel, Friedmar:** „Die Kriminalpolizei rät: Vorsicht vor dem Doktor“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20.3.2001. (Zu: „Schmerznovelle“).
- Hagededt, Lutz:** „Erzählen im roten Bereich“. In: Süddeutsche Zeitung, 21.3.2001. (Zu: „Schmerznovelle“).

- Peuckert, Tom:** „Das seelische Duell“. In: Frankfurter Rundschau, 21.3.2001. (Zu: „Schmerznovelle“).
- Schaefer, Thomas:** „Im Auge des Orkans“. In: Der Tagesspiegel, Berlin, 21.3.2001. (Zu: „Schmerznovelle“).
- Köhler, Andrea:** „Von tief drinnen“. In: Neue Zürcher Zeitung, 14./15.4.2001. (Zu: „Schmerznovelle“).
- Krekeler, Elmar:** „Wie im Traum“. In: Die Welt, 21.4.2001. (Zu: „Schmerznovelle“).
- Keller, Thorsten:** „Wenn Grausamkeit elegant wird“. In: Kölner Stadt-Anzeiger, 28./29.4.2001. (Zu: „Schmerznovelle“).
- Hage, Volker:** „Blutiger Abgang“. In: Der Spiegel, 7.5.2001. (Zu: „Schmerznovelle“).
- Martus, Steffen:** „Lizenz zur Unmoral“. In: Berliner Zeitung, 19./20.5.2001. (Zu: „Schmerznovelle“).
- Steinert, Hajo:** „Psychopathia sexualis“. In: Die Zeit, 23.5.2001. (Zu: „Schmerznovelle“).
- Pichler, Georg:** „Ja, und warum bist du so?“. In: Die Presse, Wien, 9.6.2001. (Zu: „Schmerznovelle“).
- Beintmann, Cord:** „Heiße Liebe auf der kalten Grabplatte“. In: Stuttgarter Zeitung, 30.8.2001. (Zu: „Schmerznovelle“).
- Steinfeld, Thomas:** „Bebende Nasenlöcher“. In: Süddeutsche Zeitung, 16.11.2001. (Zu: „Schmerznovelle“).
- Wallmann, Jürgen P.:** „Schmerz laß nach“. In: Am Erker. 2001. H.42. S.90–91. (Zu: „Schmerznovelle“).
- Mustroph, Tom:** „Rauschhafte Scharaden“. In: Stück-Werk 3. Arbeitsbuch der Zeitschrift Theater der Zeit und dem Zentrum Bundesrepublik Deutschland des Internationalen Theaterinstituts. 2001. S.88–90. (Zu den Stücken).
- anonym: „Blutbad in der Waschküche“. In: Tages-Anzeiger, Zürich, 30.8.2002. (Zu: „Gwendolyn“).
- Irmer, Thomas:** „Mit Pathos“. Gespräch. In: Theater der Zeit. 2002. H.12. S.56. (Zu: „Unser Lied“).
- Rüther, Tobias:** „Ich bin ein Ästhet und werde international gesucht“. In: Süddeutsche Zeitung, 17.3.2003. (Zu: „UC“).
- Gerk, Andrea:** „Der Ultrachronos“. In: Frankfurter Rundschau, 19.3.2003.
- Gmünder, Stefan:** „Der Schatten seines Schattens“. In: Der Standard, Wien, 29.3.2003. (Zu: „UC“).
- Kämmerlings, Richard:** „Ich spüre nur, daß irgendwas mit Zeigern nach mir schmeißt“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.3.2003. (Zu: „UC“).
- Langhals, Ralf-Carl:** „Ein bisschen wild, ein bisschen mild“. In: Theater der Zeit. 2003. H.4. S.43–45. (Zu: „Cosmic Memos – Denotation Babel“, Uraufführung).
- Hagestedt, Lutz:** „Der verlorene Schatten“. In: Badische Zeitung, 26.4.2003. (Zu: „UC“).

- Krause, Tilman:** „Der Bewusstseinszwerg“. In: Die Welt, 26.4.2003. (Zu: „UC“).
- Fasthuber, Sebastian:** „Sein und Zeit“. In: Falter, Wien, 2.5.2003.
- Krumbholz, Martin:** „Roman eines virtuellen Romans“. In: Neue Zürcher Zeitung, 3./4.5.2003. (Zu: „UC“).
- Schmitz, Michaela:** „Ouvertüre des Endes“. In: Rheinischer Merkur, 8.5.2003. (Zu: „UC“).
- Messmer, Susanne:** „Das Ende muss warten“. In: die tageszeitung, 1.7.2003. (Zu: „UC“).
- Fessmann, Meike:** „London lag mir auf gewisse Art zu Füßen“. In: Der Tagesspiegel, Berlin, 6.7.2003. (Zu: „UC“).
- Michel, Gabriele:** „Helmut Krausser: ‚UC‘. Roman unter Zuhilfenahme eines Märchens von H.C. Andersen“. In: Literaturen. 2003. H.7/8. S.126– 127.
- Fronz, Hans-Dieter:** „Die Kunst und das Übersinnliche“. In: Mannheimer Morgen, 18.9.2003. (Zu: „UC“).
- Schwering, Markus:** „Der Psycho-Guru Kurthes, der aus der Zeit fällt“. In: Kölner Stadt-Anzeiger, 27./28.9.2003. (Zu: „UC“).
- Rudolph, Ekkehart:** „Sein und Zeit, Tod und Ewigkeit“. In: Stuttgarter Zeitung, 2.10.2003. (Zu: „UC“).
- Falcke, Eberhard:** „Trash und romantischer Kunstgeist“. In: Tages-Anzeiger, Zürich, 4.11.2003. (Zu: „UC“).
- Jäger, Lorenz:** „Wofür sich in Askese üben?“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4.11.2003. (Zu: „Strom“).
- Ender, Stefan:** „Aufgeblättert“. In: Falter, Wien, 6.2.2004. (Zu: „Januar“).
- Krause, Andreas:** „Turm und Tummel“. In: Berliner Zeitung, 12.2.2004. (Zu: „Januar“).
- Kosler, Hans Christian:** „Sanftmütig und rebellisch“. In: Neue Zürcher Zeitung, 3./4.4.2004. (Zu: „Strom“).
- Fasthuber, Sebastian:** „Ich bin absolut größtenwahnsinnig“. Interview. In: Volltext. 2004. H.5. S.1, S.27.
- Gmünder, Stefan:** „Ein Hund seiner Zeit“. In: Volltext. 2004. H.5. S.26. (Porträt).
- Steinfeld, Thomas:** „Ein Mops kam in die Hölle“. In: Süddeutsche Zeitung, 30.11.2004. (Zu: „Die wilden Hunde“).
- Fasthuber, Sebastian:** „Aufgeblättert“. In: Falter, Wien, 10.12.2004. (Zu: „April“, „Die wilden Hunde“).
- Steinmetzger, Ulrich:** „Parabel im luftleeren Raum“. In: Mannheimer Morgen, 28.12.2004. (Zu: „Die wilden Hunde“).
- Kehlmann, Daniel:** „Der Mai begann fürchterlich“. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 30.1.2005. (Zu: „April“).
- Schwering, Markus:** „Kaffeekanne schlägt sich durch“. In: Kölner Stadt-Anzeiger, 5./6.2.2005. (Zu: „Die wilden Hunde“).

- Zintzen, Christiane:** „Hund, dein Name sei Literatur“. In: Neue Zürcher Zeitung, 8.6.2005. (Zu: „Die wilden Hunde“).
- Kansteiner, Morten:** „Mediale Überhöhung statt Magie“. In: Theater der Zeit. 2005. H.11. S.42–43. (Zu: „Unser Lied“).
- Krumbholz, Martin:** „In der Pathosdestille“. In: Theater heute. 2005. H.11. S.41. (Zu: „Unser Lied“).
- Zimmermann, Hans-Christoph:** „Siegfried als alter Popstar unter Schrumpfergermanen“. In: Mannheimer Morgen, 14.1.2006. (Zu: „Unser Lied“).
- Zeyringer, Klaus / Gmünder, Stefan:** „Klassiker und Drecksäue“. Gespräch. In: Volltext. 2006. H.1.
- Schwering, Markus:** „Ein Kuss mit Folgen für ein ganzes Leben“. In: Kölner Stadt-Anzeiger, 31.8.2006. (Zu: „Eros“).
- Fasthuber, Sebastian:** „Obsession als Lebensziel“. In: Der Standard, Wien, 15.9.2006. (Zu: „Eros“).
- Nüchtern, Klaus:** „Eros ist ein großes Zelt“. In: Falter, Wien, 15.9.2006.
- Kastberger, Klaus:** „Acht Tage auf dem Schloss“. In: Die Presse, Wien, 16.9.2006. (Zu: „Eros“).
- Maidt-Zinke, Kristina:** „Nur das Billigste ist teuer genug“. In: Süddeutsche Zeitung, 21.9.2006. (Zu: „Eros“).
- Hübner, Eberhard:** „Sehnsucht nach Ergriffenheit“. In: Spiegel spezial. 2006. H.7. S.63. (Zu: „Eros“).
- Domsch, Sebastian:** „Eine Minute für den Autor“. In: die tageszeitung, 4.10.2006. (Zu: „Eros“).
- Reents, Edo:** „Bescheidenheit ist eine Zier“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4.10.2006. (Zu: „Eros“).
- Moritz, Rainer:** „Im Freiluftgehege“. In: Neue Zürcher Zeitung, 7./8.10.2006. (Zu: „Eros“).
- Weber, Mirko:** „Lieben eines Taugenichts“. In: Der Tagesspiegel, Berlin, 8.10.2006. (Zu: „Eros“).
- Halter, Martin:** „Das Märchen vom armen reichen Mann“. In: Tages-Anzeiger, Zürich, 25.10.2006. (Zu: „Eros“).
- Engelmann, Jan:** „Mittenrein ins pralle Dasein“. In: Literaturen. 2006. H.12. S.70–71.
- Groß, Thomas:** „Entlegenes Begehren“. In: Rheinischer Merkur, 14.12.2006. U.d.T.: „Liebe zur Literatur“ auch in: Mannheimer Morgen, 21.12.2006. (Zu: „Eros“).
- Martus, Steffen:** „Wenn die Verblödung der Welt siegt“. In: Berliner Zeitung, 18.1.2007. (Zu: „Eros“).
- Schmitz, Michael:** „Erst die Inszenierung gibt die satirische Schärfe“. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 19.3.2007. (Zu: „Afrika“).
- Boenisch, Vasco:** „An Leben, Liebe, Luft gescheitert“. In: Süddeutsche Zeitung, 20.3.2007. (Zu: „Afrika“).

- Finken, Susanne:** „Kunst und Handel“. In: Theater heute. 2007. H.7. S.50f. (Zu: „Afrika“).
- Jungen, Oliver:** „Der Notarzt als Notar“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18.9.2007. (Zu: „Kartongeschichte“).
- Schuster, Katrin:** „Und im Himmel wär mehr Licht“. In: Stuttgarter Zeitung, 5.10.2007. (Zu: „Plasma“).
- Lehmkuhl, Tobias:** „Von Testosteron diktiert“. In: Süddeutsche Zeitung, 6./7.10.2007. (Zu: „Plasma“).
- Birnstiel, Klaus:** „Im Pathos konvergieren Krieg und Kunst“. In: Süddeutsche Zeitung, 10./11.11.2007. (Zu den Münchner Poetik-Vorlesungen).
- Segebrecht, Wulf:** „Scherzartikel“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2.1.2008. (Zu: „Plasma“).
- Rapp, Tobias:** „Noch einmal großes Künstlerdrama, bitte“. In: die tageszeitung, 13.3.2008. (Zu: „Puccini“).
- Noltze, Holger:** „Der Corinna-Report“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15.3.2008. (Zu: „Puccini“, „Corinna“).
- Faure, Ulrich:** „Puccinis Affären“. In: Volltext. 2008. H.2. S.6. (Zu: „Puccini“).
- ela: „Kampferpaste gegen die Liebe“. In: Rheinischer Merkur, 24.4.2008. (Zu: „Puccini“).
- Schibli, Sigfried:** „Bald sind sie Helden und bald Versager“. In: Basler Zeitung, 26.5.2008. (Zu: „Puccini“).
- „Der Leidensweg aus der Gosse. Liminalität und die Stadt München in der Hagen-Trinker-Trilogie von Helmut Krausser“. In: Simone Hirmer (Hg.): München lesen. Beobachtungen einer erzählten Stadt. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2008. S.223–233.
- Tholl, Egbert:** „Auf der Suche nach dem verlorenen Kuss“. In: Süddeutsche Zeitung, 26.5.2009. (Zu: „Eros“).
- Tholl, Egbert:** „Dann und wann ein Menschenopfer“. In: Theater heute. 2009. H.7. S.53. (Zur Uraufführung von „Eros“ am Volkstheater München).
- Krause, Tilman:** „Prekariat ist überall“. In: Literarische Welt, 29.8.2009. (Zu: „Einsamkeit“).
- Müller, Burkhard:** „Wen die Lieblingsratte beißt“. In: Süddeutsche Zeitung, 12./13.9.2009. (Zu: „Einsamkeit“).
- Braun, Michael:** „Liebeskranke Gegenwart“. In: Basler Zeitung, 18.9.2009. (Zu: „Einsamkeit“).
- Hillgruber, Katrin:** „Ich liebe es, das Große in unsere Zeit hineinzutragen“. In: Stuttgarter Zeitung, 13.10.2009. (Zu: „Einsamkeit“).
- Seidler, Ulrich:** „Es taumeln die Urbanisten“. In: Berliner Zeitung, 16.10.2009. (Zu: „Einsamkeit und Sex und Mitleid“).
- Voigt, Kirsten:** „Abgesang auf allerlei“. In: Frankfurter Rundschau, 13.11.2009. (Zu: „Einsamkeit“).
- Schneider, Wolfgang:** „Ekki, mach mir den Caligula“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27.11.2009. (Zu: „Einsamkeit“).

Henning, Peter: „Nachtgestalten“. In: Die Weltwoche, 10. 12. 2009. (Zu: „Einsamkeit“).

Conter, Claude D. / Jahraus, Oliver (Hg.): „Sex, Tod, Genie. Beiträge zum Werk von Helmut Krausser“. Göttingen (Wallstein) 2009. (= Poiesis 4). (Mit Beiträgen von Moritz Baßler, Ingrid Bennewitz, Johannes Birgfeld, Claude Conter, Hans-Peter Ecker, Inga Mai Groote, Lutz Hagedstedt, Oliver Jahraus, Christoph Jürgensen, Tom Kindt, Klaus Maiwald, Steffen Martus, Friedhelm Marx, Stefan Neuhaus, Dirk Niefanger, Martin Rehfeldt, Eckhard Schumacher, Wulf Segebrecht und Friedrich Vollhardt).

Lambrecht, Tobias: „Erzählen ist Macht. Sinnstiftung durch Narrativisierung und Metafiktion in Helmut Kraussers Romanen“. München (AVM) 2009.

Schuchter, Veronika: „Wahnsinn und Weiblichkeit. Motive in der Literatur von William Shakespeare bis Helmut Krausser“. Marburg (Tectum) 2009.

Teifel, Lena: „Helmut Kraussers Coverversionen als Interpretation von Gedichten Bertolt Brechts und Heinrich Heines“. In: Andrea Bartl (Hg.): Transitträume. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Augsburg (Wißner) 2009. (= Germanistik und Gegenwartsliteratur 4). S.213–234.

Schäfer, Frank: „Berliner Shortcuts“. In: die tageszeitung, 2./3. 1. 2010. (Zu: „Einsamkeit“).

Kämmerlings, Richard: „Beamen ist machbar, Herr Nachbar“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27. 3. 2010. (Zu: „Substanz“).

Illies, Florian: „Meine Jahre mit Helmut Krausser“. In: Die Zeit, Literaturbeilage, März 2010.

Hamann, René: „Hier spricht die Gegenwart“. In: die tageszeitung, 12. 4. 2010. (Zu: „Substanz“).

Seibt, Gustav: „Unbedingter Zwang zum Nicken“. In: Süddeutsche Zeitung, 22. 7. 2010. (Zu: „Substanz“).

Schuster, Jacques: „Zweikampf der Götter“. In: Die Welt, 31. 12. 2010. (Zu: „Ungleiche Rivalen“).

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): „Helmut Krausser“. TEXT+KRITIK. 2010. H. 187. (Mit Beiträgen von Ulrich Faure, Lutz Hagedstedt, Oliver Jahraus, Christoph Jürgensen, Daniel Kehlmann, Tom Kindt, Helmut Krausser, Steffen Martus, Albert Ostermeier, Martin Rehfeldt, Sascha Seiler und einer Auswahlbibliografie).

Pauldrach, Matthias: „Die (De-)Konstruktion von Identität in den Romanen Helmut Kraussers“. Würzburg (Ergon) 2010. (= Literatura 25).

Stallknecht, Michael: „Der ganz große Bahnhof“. In: Süddeutsche Zeitung, 14. 1. 2011. (Zu: „Ungleiche Rivalen“).

Faure, Ulrich: „Rasanten Verwirrspiel“. In: Volltext. 2011. H. 1. S. 4. (Zu: „Die letzten schönen Tage“).

Pauldrach, Matthias: „Die Macht des Mythos und des Erzählens. Identitätskonstruktionen in Helmut Kraussers Roman ‚Der große Bagarozzy‘“. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht. 2011. H. 1. S. 25–36.

- Lovenberg, Felicitas von:** „Wann man liebt, dann ist doch alles möglich, oder?“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.2.2011. (Zu: „Die letzten schönen Tage“).
- Schwering, Markus:** „Wenn man liebt, ist doch alles möglich“. In: Kölner Stadt-Anzeiger, 26./27.2.2011. (Zu: „Die letzten schönen Tage“).
- Pauldrach, Matthias:** „Das zehndimensionale Ich. Wie der Schriftsteller Helmut Krausser in seinem Roman ‚UC‘ die Welt sieht“. In: Literatur im Unterricht. 2011. H.2. S.85–96.
- Böttiger, Helmut:** „Der eitle Gott und seine Models“. In: Süddeutsche Zeitung, 22.3.2011. (Zu: „Die letzten schönen Tage“).
- Schuster, Katrin:** „Auktoriale Verkehrsüberwachung“. In: Freitag, 25.8.2011. (Zu: „Die letzten schönen Tage“).
- Mayer, Norbert:** „Flughafenchaos im Theater“. In: Die Presse, 11.10.2011. (Zu: „Eyjafjallajökull-Tam-Tam“).
- Schmidt, Christopher:** „Erster Aufruf“. In: Süddeutsche Zeitung, 11.10.2011. (Zu: „Eyjafjallajökull-Tam-Tam“).
- Weber, Mirko:** „Zweihundert Personen suchen einen Autor“. In: Stuttgarter Zeitung, 11.10.2011. (Zu: „Eyjafjallajökull-Tam-Tam“).
- Siedenberg, Sven:** „Irrenhaus, Amoklauf, Vulkanasche“. In: Neue Zürcher Zeitung, 13.10.2011. (Zu: „Eyjafjallajökull-Tam-Tam“).
- Wahl, Christine:** „Der Zweifler mit der kalten Pfeife“. In: Der Tagesspiegel, Berlin, 13.10.2011. (Zu: „Eyjafjallajökull-Tam-Tam“).
- Krause, Tilman:** „Triumph der Floskel“. In: Die Welt, 18.8.2012. (Zu: „Nicht ganz schlechte Menschen“).
- Schwering, Markus:** „Der Geist ist machtlos“. In: Frankfurter Rundschau, Literaturmagazin, Herbst 2012. (Zu: „Nicht ganz schlechte Menschen“).
- Ender, Stefan:** „Angenehme Bettwärme geht vor“. In: der Falter, Wien, Bücher-Herbst, 10.10.2012. (Zu: „Nicht ganz schlechte Menschen“).
- Porombka, Wiebke:** „Ein Zwilling stirbt selten allein“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18.10.2012. (Zu: „Nicht ganz schlechte Menschen“).
- Rüdenauer, Ulrich:** „Munter durch die Kulissen geschubst“. In: Süddeutsche Zeitung, 24./25.11.2012. (Zu: „Nicht ganz schlechte Menschen“).
- Faure, Ulrich:** „Live-Schaltung ins Paris der 30er-Jahre“. In: Volltext. 2012. H.4. S.21. (Zu: „Nicht ganz schlechte Menschen“).
- Neuhaus, Stefan:** „Dunkles Kolorit der Zeit“. In: Die Furche, Wien, 3.1.2013. (Zu: „Nicht ganz schlechte Menschen“).
- Dumschat-Rehfeldt, Denise / Rehfeldt, Martin:** „Allianz der Marginalisierten. Helmut Kraussers Gedicht ‚Die Sache mit dem Zwergchamäleon‘ aus Sicht der Animal Studies“. In: Dies. (Hg.): Eckers Bestiarium. Ein Festblog für Hans-Peter Ecker, 5.1.2013, <https://eckersbestiarium.wordpress.com/2013/01/05/allianz-der-marginalisierten/>.
- Abraham, Ulf:** „Das Tier erscheint im Anthropozän. Animal fantasy als Teil der Literarischen Fantastik am Beispiel von Helmut Kraussers ‚Die wilden Hunde“.

von Pompeii“. In: Denise Dumschat-Rehfeldt / Martin Rehfeldt (Hg.): Eckers Bestiarium. Ein Festblog für Hans-Peter Ecker, 2.3.2013, <https://eckersbestiarium.wordpress.com/2013/03/02/das-tier-erscheint-im-anthropozan/>.

Lambrecht, Tobias: „Helmut Krausser: Nicht ganz schlechte Menschen“. [Rezension]. In: Peter-Weiss-Jahrbuch. Bd.22. St. Ingbert (Röhrig) 2013. S.204–207.

Krausser, Helmut: „Ein längerer Gedanke in sehr wenigen Worten“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 3.5.2014. (Zu dem Gedicht: „Einzeiler, entstanden in den besten Jahren“).

Magenau, Jörg: „Ungeduscht, geduzt und ausgebuht“. In: Süddeutsche Zeitung, 2.5.2014. (Zu: „Deutschlandreisen“).

Strigl, Daniela: „Immerhin, die Kohle stimmt“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10.7.2014. (Zu: „Deutschlandreisen“).

Metz, Christian: „Wenn Komasaufen zum Amoklaufen führt“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 5.3.2015. (Zu: „Verstand & Kürzungen“).

Beer, Fabian: „Lyrik unter der Lupe. Helmut Kraussers ‚oasen der sprache im grenzbereich‘ – und sein neuer Gedichtband“. In: Kritische Ausgabe. 2015. H.28/29. S.77–80. (Zu: „Verstand & Kürzungen“).

Hayer, Björn: „„Alles ist gut“ von Helmut Krausser: Die Loser-Oper“. In: Der Spiegel, 10.8.2015.

Wittstock, Uwe: „Buch & Bar. Von ‚boah‘ zu ‚pff‘ in 100 Seiten“. In: Focus, 22.8.2015. (Zu: „Alles ist gut“).

Granzin, Katharina: „Die Macht des Melos sei mit ihm“. In: Frankfurter Rundschau, 9.10.2015.

Britzelmeier, Elisa: „Melodien, die töten“. In: die tageszeitung, 16.1.2016. (Zu: „Alles ist gut“).

Brug, Manuel: „Ton, Schein und Sterben“. In: Die Welt, 16.1.2016. (Zu: „Alles ist gut“).

Baron, Ulrich: „Dämonen der Avantgarde“. In: Süddeutsche Zeitung, 3.3.2016. (Zu: „Alles ist gut“).

sin: „Mörderische Musik“. In: Die Presse, Wien, 17.4.2016. (Zu: „Alles ist gut“).

Krekeler, Elmar: „Ich bin alles was ich habe auf der Welt“. In: Die Welt, 5.5.2017. (Zu: „Einsamkeit“, Verfilmung).

Gansera, Rainer: „Krasseitsparade“. In: Süddeutsche Zeitung, 8.5.2017. (Zu: „Einsamkeit“, Verfilmung).

Frey, Angelika: „Zeitenwende – Wende der Zeit? Raumzeitstrukturen bei Helmut Krausser, Christoph Ransmayr und W.G. Sebald“. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2017. (= Epistemata. Literaturwissenschaft 882).

Jungen, Oliver: „Jenseits der Pornographie“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17.1.2018. (Zu: „Geschehnisse“).

Braunmüller, Robert: „Sex und Titelverteidigung“. In: Abendzeitung, München, 12.2.2018. (Zu: „Geschehnisse“).

- Lambrecht, Tobias: „Nicht-Naives Erzählen. Folgen der Erzählkrise am Beispiel biografischer Schreibweisen bei Helmut Krausser“. Berlin (De Gruyter) 2018.
- Sojitrwalla, Shirin: „Rondell der Eitelkeiten“. In: Wiener Zeitung, 20.4.2019. (Zu: „Trennungen“).
- Pesl, Martin: „Wer weiß, was ein Cicisbeo ist?“. In: Falter, Nr.12a, Bücher-Frühling 2019. (Zu: „Trennungen“).
- Schwering, Markus: „Neben der Spur“. In: Kölner Stadt-Anzeiger, 3.5.2019. (Zu: „Trennungen“).
- Schlodder, Holger: „Leerlauf einer Erzählmaschine“. In: Mannheimer Morgen, 27.5.2019. (Zu: „Trennungen“).
- Teutsch, Katharina: „Lustschreie aus dem Keller“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.6.2019. (Zu: „Trennungen“).
- März, Ursula: „Der Rotwein war schweineteuer, das Motorboot sicher auch“. In: Die Zeit, 4.7.2019. (Zu: „Trennungen“).
- Conter, Claude D.: „Helmut Krausser und der ‚Mythos monacensis‘“. In: Literaturgeschichte Münchens. Hg. von Waldemar Fromm, Manfred Knedlik und Marcel Schellong. Regensburg (Pustet) 2019. S.561–564.
- Herrmann, Robert: „Präsenztheorie. Möglichkeiten eines neuen Paradigmas anhand dreier Texte der deutschen Gegenwartsliteratur (Goetz, Krausser, Herrndorf)“. Würzburg (Ergon) 2019.
- Merklinger, Thomas: „Erzähltes Leben. Mythos, Autoapotheose und Lebenskunst im Werk Helmut Kraussers“. Heidelberg (Winter) 2020.
- Hayer, Björn: „Plastikblumen für die Ewigkeit“. In: neues deutschland, 13./14.3.2021. (Zu: „Glutnester“).
- Krämer, Jörg: „Das Unbehagen in der Avantgarde und die Rettung der Oper in der Literatur. Musikästhetik und literarische Poetik in Helmut Kraussers ‚Alles ist gut‘ (2015)“. In: Zeitschrift für Germanistik. 2021. H.2. S.94–109.
- Kehlmann, Daniel: „Wenn eine starke Liebe 700 Jahre währt“. In: Die Zeit, 28.7.2022. (Zu: „Jeanne“).
- Schachinger, Christian: „Aber brennen tut sie gut“. In: Der Standard, Wien, 29.8.2022. (Zu: „Jeanne“).
- Merklinger, Thomas: „Wo ein Teufel ist, ist auch ein Gott. Die Autorschaftsfigur des ‚poeta creator‘ bei Daniel Kehlmann und Helmut Krausser“. In: Gegenwartsliteratur. Bd.21. Tübingen (Stauffenburg) 2022. S.183–207.

Alle Rechte vorbehalten. © edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG und Munzinger-Archiv GmbH, Ravensburg

Originalquelle: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Stand: 01.12.2022

Quellenangabe: Eintrag "Helmut Krausser" aus Munzinger Online/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur
URL: <https://online.munzinger.de/document/16000000329>
(abgerufen von Verbund der Öffentlichen Bibliotheken Berlins am 13.10.2024)