

IM KOPF VON
MAXIM BILLER
ESSAYS ZUM WERK

Herausgegeben
von Kai Sina
unter Mitarbeit von Tanita Kraaz

KIEPENHEUER & WITSCH

Aus Verantwortung für die Umwelt hat sich der
Verlag Kiepenheuer & Witsch zu einer nachhaltigen
Buchproduktion verpflichtet. Der bewusste Umgang mit unseren
Ressourcen, der Schutz unseres Klimas und der Natur gehören
zu unseren obersten Unternehmenszielen.

Gemeinsam mit unseren Partnern und Lieferanten setzen wir uns
für eine klimaneutrale Buchproduktion ein, die den Erwerb von
Klimazertifikaten zur Kompensation des CO₂-Ausstoßes einschließt.

Weitere Informationen finden Sie unter:
www.klimaneutralerverlag.de



Verlag Kiepenheuer & Witsch, FSC® N001512

1. Auflage 2020

© 2020, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln
Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Walter Schönauer
Umschlagmotiv: © Lottermann and Fuentes
Gesetzt aus der Adobe Garamond Pro
Satz: Buch-Werkstatt GmbH, Bad Aibling
Druck und Bindung: GGP Media GmbH, Pößneck
ISBN 978-3-462-05253-4

Inhalt

DREI ANSÄTZE

Kai Sina: Die Stimmen 13

Volker Weidermann: Das Lächeln 27

Jens-Christian Rabe: Die Ungerechtigkeit 35

DIE ROMANE

Norbert Otto Eke: Pilpul, oder: Er hatte geglaubt, es sei alles gut. Jüdische Mystik in *Die Tochter* 51

Matthias Löwe: »Verletzend und verletzt« Der Schriftstellererzähler in *Esra* 78

Russell A. Miller: Literatur und Menschenwürde. Was lehrt das Verbot von *Esra*? 101

Niels Penke: Das Leid lieben? *Der gebrauchte Jude* im literarischen Selbstporträt 126

Dana von Suffrin: Gurren und Picken.

Maxim Biller im Kopf von Bruno Schulz (1) 143

Galili Shahar: Die Dichtung, die Kreatur, der andere Tag. Maxim Biller im Kopf von Bruno Schulz (2) 148

Sarah Pines: Die wundersamsten Tiere. Sex und Frauen in <i>Biografie</i>	157
Stefan Zweifel: Biografie, ein Stil	172
Tom Kindt: Was Brecht ein Problem war, macht Biller zur Lösung, <i>Sechs Koffer</i> als Exilroman	188

DIE ERZÄHLUNGEN

Daniel Kehlmann: Maxim Billers Kunst der Kurzgeschichte. Zum Beispiel »Rosen, Astern und Chinin«	201
Jan Süselbeck: Kein Buch für Philosemiten: <i>Wenn ich einmal reich und tot bin</i> im Horizont späterer autobiografischer Texte	212
Gustav Seibt: Der letzte Augenblick der Unschuld. Anmerkungen zu »Harlem Holocaust«	228
Tanita Kraaz: Tschüs, Patriarch! Familiengeschichten aus dem <i>Land der Väter und Verräter</i>	237
Bernd Auerochs: Arbeit an der symbolischen Ordnung. <i>Bernsteintage</i> und jüdische Autorschaft	255
Torsten Hoffmann: Die Liebe in den Zeiten der Uneindeutigkeit. Anmerkungen zu <i>Liebe heute</i>	276
Philipp Böttcher: »Der gehässigste Kerl weit und breit«. Über die <i>Moralischen Geschichten</i>	291

ESSAY, DRAMA, KRITIK

Madame Nielsen: Der deutsche Wutbürger.
Eine Annäherung 327

Katerina Kroucheva: »im Sinne von Goethes Welt-
literatur«. Über eine Anspielung in den Heidelberger
Poetikvorlesungen 337

Fabian Goppelsröder: Draufhauen als moralischer
Imperativ. Ethik und Ästhetik der *100 Zeilen Hass* 350

Anke Detken: Die Revolution erklingt aus dem Off.
Über Maxim Billers Dramadebüt *Kühltransport* 366

OFFENES ENDE

Ein alarmiertes Bewusstsein. Maxim Biller in Deutschland.
Rachel Salamander im Gespräch mit Kai Sina und
Thomas Sparr 389

Dank 403

Die Beteiligten 405

Abbildungsverzeichnis 408

Register 409

DREI ANSÄTZE

KAI SINA

Die Stimmen

Ein Werk von dreißig Jahren liegt vor uns. Es besteht aus Romanen, Erzählungen und Dramen, aus Essays, Kolumnen, ja, sogar einige Kinderbücher und Songs lassen sich dazurechnen. Aber vielleicht ist das etwas vorschnell und sowieso viel zu gravitatisch gesprochen: ›ein Werk«. Der Umfang ist enorm, und wer versucht, Maxim Billers Schaffen im Ganzen zu überblicken, wird rasch feststellen: In Stil, Form und Ton liegen weite Strecken zwischen dem Opus magnum *Biografie* und den Miniaturen der *Moralischen Geschichten*; zwischen den *100 Zeilen Hass* und den sanften *Bernsteintagen*; zwischen dem dokumentarischen Gegenwartsdrama *Kühltransport* und der romanhaften Selbsterzählung *Der gebrauchte Jude*.

Billers Schaffen an den Kategorien einer traditionellen Werkästhetik zu messen, erscheint daher ebenso unpassend wie unergiebig. Und ganz in diesem Sinne hat er sich auch selbst deutlich von übertriebenen Einheitsbestrebungen im Bereich der Kunst abgegrenzt. Angesprochen auf seine auf amerikanische Leser merkwürdig vertraut wirkenden Short Stories, erklärt Biller dem *New Yorker*:

Nach dem Krieg versuchten junge deutsche Schriftsteller, Kurzgeschichten zu schreiben, sich einer Form zu bedienen, die von den Nazis nicht missbraucht worden war. Das

hat nicht wirklich geklappt. Der deutsche Schriftsteller und der deutsche Leser wollen das große, allumfassende Ding, das *Gesamtkunstwerk*, wie es Richard Wagner – und später Thomas Mann – im Sinn hatte, eine lange, tiefe, komplizierte, deprimierende Sache, die man kaum überlebt, wenn man versucht, sie zu hören oder zu lesen. In gewisser Weise warten die Deutschen immer noch auf den Schriftsteller, der einen Roman mit Soundtrack schaffen kann. Das wäre der totale Roman!¹

Die Vorstellung eines die Welt und die Künste im Ganzen umfassenden literarischen oder musikalischen Werks wäre demzufolge nichts als ein ästhetischer Fetisch der Deutschen, ein Resultat ihrer fatalen Neigung zu Tiefe und Länge, Schwierigkeit und Schwermut. Von Biller, dessen literarische Impulsgeber in erster Linie nordamerikanische Juden sind (gegenüber dem *New Yorker* nennt er Bernard Malamud, Joseph Heller, Saul Bellow und Philip Roth), ist ein solches Werk im Sinne Richard Wagners oder Thomas Manns erklärtermaßen nicht zu erwarten, weder im Einzelnen seiner Bücher noch im Ganzen seiner Arbeit. Die Abgrenzung von einer als ›deutsch‹ verworfenen Fixierung auf werkförmige Einheit enthält aber auch ein Bekenntnis: zu einer literarischen Vielstimmigkeit nämlich, die kennzeichnend ist für Billers Autorschaft und sein Schreiben, für deren Moral und Modernität, und zwar sowohl in der kleinen Form der Kurzgeschichte und des Essays wie in der Großform des Romans.

Schmutzige Hände

Die angedeutete Vielzahl an Gattungen und Genres, die Verschiedenheit der Tonlagen und nicht zuletzt der Produktions- und Publikationskontexte zwischen Literatur und Journalismus sind der äußere Ausdruck eines Prinzips, das Maxim Billers Schreiben im Innersten und auf mehreren Ebenen bestimmt. Dies beginnt bei den literarischen Vorbildern und Einflüssen. Neben den bereits genannten jüdischen Autoren Nordamerikas sind vor allem Vertreter der slawischen Literaturen für Biller wegweisend: Immer wieder ist bei ihm von Jaroslav Hašek und seinem Antihelden Schwejk die Rede; seine Texte berufen sich ebenso auf den sowjetischen Schriftsteller Isaak Babel wie auf den Jugoslawen Danilo Kiš und den Polen Bruno Schulz, dem er eine ganze Novelle widmet.²

Neben die amerikanischen und slawischen treten deutschsprachige Autoren, darunter jüdische Schriftsteller und Kritiker wie Kurt Tucholsky, Karl Kraus oder Friedrich Torberg, Vertreter der Nachkriegsliteratur wie Heinrich Böll oder Hans Erich Nossack, Wegbereiter und -begleiter wie Robert Schindel und lebenslange Abgrenzungsfiguren wie Thomas Mann, dem wiederum Franz Kafka und Heinrich Heine als literarische Counterparts gegenüberstehen.

Man könnte diesen Katalog problemlos weiterführen,³ aber bereits die genannten Namen und Traditionen machen deutlich, dass sich Biller in seiner Heidelberger Poetikvorlesung nicht unberechtigt auf »Bücher im Sinne von Goethes Weltliteratur«⁴ als poetisches Ideal bezogen

hat. Wie anders als mit diesem Wort ließe sich das Zusammenklingen der vielen und verschiedenen Stimmen in seinem Schreiben benennen?

Auch wenn Fragen der Mehr- und Fremdsprachigkeit bereits in *Esra* zum Thema werden, erhebt erst *Biografie*, 2016 erschienen, die Vielstimmigkeit zum ästhetischen Prinzip. Und dies gilt nicht allein in buchstäblicher Hinsicht, also in Bezug auf das polyphone Neben- und bisweilen auch Durcheinander des Deutschen, Jiddischen, Englischen, Hebräischen, Tschechischen, das noch ergänzt wird durch Sprüche und Anspielungen aus unterschiedlichsten kulturellen, vielfach natürlich jüdischen Kontexten. Auch die zahlreichen Figuren des Romans sind vielschichtige und widersprüchliche Wesen, die allesamt eine Überlast an individueller, familiärer und kollektiver Geschichte mit sich herumtragen. Wenn sie sprechen, spricht aus ihnen nicht ihr vermeintlich autonomes Selbst, sondern das gesamte 20. Jahrhundert. *Biografie* spitzt damit zu, was sich in Billers literarischen Arbeiten immer wieder als Grundüberzeugung artikuliert.

Aber das Beharren auf der Vielstimmigkeit des Menschen und der Wirklichkeit bestimmt auf andere Weise auch seine essayistische Schreibhaltung. Dies lässt sich an seinen Feuilletons ablesen, mit denen er seit den späten Achtzigerjahren das bundesrepublikanische Gesellschaftsleben »mit hektischer Energie und kratzendem Ton«⁵ begleitet – und vor allem in extrem hoher Schlagzahl! Gleich in einem der ersten Texte, die im Rahmen der Kolumne *100 Zeilen Hass* erschienen sind, knüpft er sich ausgerechnet das personifizierte moralische Bewusstsein der alten Bundesrepublik vor, nämlich die seinerzeit 78-jährige Herausgeberin der *Zeit*, Marion Gräfin Dönhoff. Erst über ihre Artikel, dann über

ihre Person heißt es: »Schwacher Aufbau, schlechte Worte – aber die richtigen Ansichten. Mit einer Penetranz, die einfach nervt. Frau Dönhoff gilt als nahezu unmenschlich integer und liberal. Kunststück. Sie fasst nichts an, womit sie sich die Hände schmutzig machen könnte.«⁶ Eben darin aber, im Sich-die-Hände-schmutzig-Machen, besteht für Biller die »Grundvoraussetzung jedes intellektuellen Diskurses«,⁷ ja für ein Gespräch ohne Lüge: in der Konfrontation mit dem Unbequemen, der Bejahung des Schwierigen und Widersprüchlichen. Deshalb, so fordert er mit Drastik: »Frau Dönhoff sollte endlich ihren ehrwürdigen Hintern aus unserer Presselandschaft wegbewegen. [...] Nicht erdolchen, Palastwache – fortjagen reicht!«⁸

Vielleicht erfasst man diese kolumnistische Tat nur dann vollständig (und das ist es ja zweifellos: eine Tat), wenn man berücksichtigt, wogegen sie eigentlich gerichtet ist: nämlich gegen einen von der Gräfin verkörperten Konsens, der sich aufgeklärt gibt, bei genauerer Betrachtung aber als unehrlich erweist, wie Biller sezierend nachweisen kann. Man sollte vor dem Reizwort »Hass« also nicht vorschnell zurückschrecken. Es bezeichnet in diesem Fall keine stumpf-destruktive Weltsicht, sondern das Aufklärungspotenzial einer bewusst überspitzenden Negativperspektive. Billers grenzverletzenden, bisweilen schmerzhaft ins Persönliche gehenden, aber zugleich niemals zynischen Angriffe resultieren aus einer Skepsis, die sich vor allem dort regt, wo man sich allzu unproblematisch auf nur eine Meinung, eine Sichtweise, eine Haltung verständigt, anstatt die unvermeidlichen Gegensätze ehrlich miteinander auszutragen – oder sie gegebenenfalls auch einfach stehen zu lassen. Nein, mit dem Begriff der ›Polemik‹, der Biller von der Kritik reflexhaft angeheftet wird, lässt sich dieser Ansatz nur

an der Oberfläche beschreiben. Die Hass-Kolumnen fußen auf einem hochreflektierten Diskursideal, das den Streit nicht als kommunikatives Versagen, sondern als Zustand einer intensivierten Polyphonie begreift.

Vor allem in der Prosa stand bei all dem und mit besonderer Intensität ein großes Thema im Mittelpunkt: Nirgendwo in der Literatur nach 1945 wird in so vielfältigen Schattierungen von dem meist verkrampften, oft auch verlogenen, in jedem Fall aber komplizierten Zusammenleben von Juden und Nichtjuden in Deutschland erzählt. Im Zentrum der Kritik stehen die nichtjüdischen Deutschen mit ihren in öffentlichen Ritualen erstarrten Akten der ›Vergangenheitsbewältigung‹. Es geht Biller dabei an erster Stelle um die Verleugnung und Verdrängung des Persönlichsten, also der Verstrickungen der Einzelnen und ihrer Familien in die historische Schuld, ohne deren Offenlegung es einen aufrichtigen Umgang mit der Vergangenheit für ihn nicht geben kann. Andersherum widersprechen Billers jüdische Figuren konsequent allen deutschen Aufarbeitungs- und Bewältigungsklischees, indem sie als komplexe und vor allem höchst gegenwärtige Individuen gezeichnet sind – »freundlich, böse, bösartig, verständnisvoll, pervers, genervt, widersprüchlich.«⁹ In dieser Vielschichtigkeit, die sich in den kollektiven Erwartungen ans Jüdischsein nicht erschöpft, sondern sie, im Gegenteil, beständig unterläuft, liegt das Universelle von Billers Erzählungen.

Gleichzeitig, und das muss betont werden, täuscht der universelle und zutiefst humane Gehalt nie darüber hinweg, dass der historische Fixpunkt und narrative Fond seiner Geschichten »[d]as Schlimmste, das Allerschlimmste«¹⁰ ist, also die Shoah. Sie ist die Wunde, die in der Koexistenz von Juden und Nichtjuden in Deutschland klafft.

Entsprechend hält Biller an der Unterscheidung von Deutschen und Juden beharrlich fest, eine unreflektierte Normalität im gegenseitigen Verhältnis bleibt für ihn undenkbar. Und selbst der überraschende und bewegende Wunsch des Heidelberger Poetikdozenten, sein »jüdischer Widerspruchsgeist« möge nicht »Hass und Panik«, sondern »ein Lächeln« in die »Gesichter und Herzen« seiner deutschen Leser bringen, stellt dies nicht infrage.¹¹

Trauriger Optimismus

Maxim Billers Literatur ist nah, teils bis zur Wiedererkennbarkeit an der Wirklichkeit orientiert. Im Falle seines Romans *Esra*, der Geschichte einer scheiternden Liebe im Spannungsfeld von jüdischer und türkischer Kultur in Deutschland, hat dies sogar juristische Konsequenzen nach sich gezogen: Mit dem Gesamtverbot seiner Veröffentlichung hat das Bundesverfassungsgericht »zum denkbar stärksten Mittel« gegriffen.¹² Die vermeintliche Eindeutigkeit dieses Urteils wird aber nicht allein durch mehrere Sondervoten der beteiligten Richter, sondern vor allem durch den Roman selbst infrage gestellt: So wird das prekäre Verhältnis von Literatur und Wirklichkeit gerade in *Esra* beständig zum Thema, sodass der Prozess um dieses Buch, der schon heute zur Rechtsgeschichte gehört, als sein letztes Kapitel gelesen werden kann.¹³ Darüber hinaus ist der Wirklichkeitsbezug in *Esra* gebrochen durch die Perspektive eines Erzählers, der zwar nicht, wie in dem postmodernen Kurzroman *Harlem Holocaust*, gänzlich unzuverlässig, wohl aber erfüllt ist von Schmerz und Selbstsucht. An keiner Stelle des Romans steht für den Leser in Zweifel,

dass die Geliebte des Erzählers, also Esra, die Geschichte ganz anders, eben als ihre Geschichte erzählen würde. Dass es Wirklichkeit nur im Plural gibt – diese Grundüberzeugung Billers, die im episodisch aufgebauten, multiperspektivisch gebrochenen Roman *Sechs Koffer* zum literarischen Strukturprinzip wird, kennzeichnet *Esra* auf jeder einzelnen Seite.

Mit einem schlichten Relativismus ist dieser Pluralismus aber nicht zu verwechseln. Die Individualität aller Wahrheiten, die notwendigerweise Unklarheiten und Widersprüche mit sich bringt, mindert nämlich keineswegs ihre Bedeutung für die Figuren.¹⁴ Und dies wiederum strahlt auf das Erzählen aus, in dem sich die individuellen Wahrheiten vermitteln. In *Sechs Koffer* beispielsweise reicht dies so weit, dass sich der Erzähler an seine kindliche Begeisterung für das tschechische Marionettenpaar Spejbl und Hurvínek erinnert – und mit ihm an die Furcht, sein »ganzes Leben sei eine Geschichte, die Spejbl seinem Sohn Hurvínek zum Einschlafen vorliest, und dass Spejbl eines Tages das Buch mit meiner Geschichte zumachen und mein Leben dadurch zu Ende gehen würde«. ¹⁵ So berührend diese Passage ist, so existenziell ist die Erfahrung, von der sie berichtet.

Zur selbstreflexiven Dimension kommt hinzu, dass Biller in seinen Texten immer wieder die Grenzen zum Surrealen überschreitet. Am besten lässt sich dies an den *Moralischen Geschichten* beobachten. Zwar ist der Ausgangspunkt dieser über mehr als siebzehn Jahre hinweg regelmäßig als Zeitungskolumnen entstandenen Kleinst Erzählungen, die in diesem Band erstmals in ihrer poetischen Qualität gewürdigt werden, stets die tagesaktuelle Wirklichkeit in Deutschland. Diese erscheint allerdings wie im Zerrspiegel – eingespannt in einen narrativen Rahmen, durchsetzt

von fiktionalen Elementen, ins Groteske und Parabolische übersteigert. In den Texten überlagern und durchdringen sich also mindestens drei ontologische Schichten: die gesellschaftlichen Gegebenheiten, ihre literarische Repräsentation und deren surreale Überzeichnung.

Damit folgt Billers reflektierter Realismus einer Prämisse, die sich am besten mit einer klassischen Formulierung von Robert Musil beschreiben lässt: »Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muß es auch Möglichkeitssinn geben.« Es handelt sich um die Überschrift eines Kapitels aus dem *Mann ohne Eigenschaften*, an die sich folgende Ausführung anschließt: »Der Möglichkeitssinn [ließe sich] geradezu als Fähigkeit definieren, alles, was ebensogut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.«¹⁶

Vor diesem Hintergrund erklärt sich nicht nur Billers Hochschätzung des »Short-Story-Bandes«, in dem ein Autor sein Thema »aus hundert möglichen und unmöglichen Winkeln« betrachtet, was ein solches Buch zu einer »extrem kubistischen Angelegenheit« mache.¹⁷ Vor allem erweist sich der Roman *Biografie* mit seiner vignettenartigen Poetik als eine geradezu mustergültige Umsetzung des literarischen Möglichkeitsdenkens. »Vielleicht, aber nur vielleicht wäre alles anders gekommen«, mit diesem Satz beginnt das erste Kapitel, und es folgen, nur auf den ersten paar Seiten, weitere Konjunktive: »Er hätte genauso zu Hause in Herzlia Pituach bleiben können«, »wäre ich nicht nach Prag geflogen [...], hätte Noah auch nicht meine Wohnung niederbrennen können« – und so weiter.¹⁸ Durch den Gebrauch des Konjunktivs am Erzählanfang wird die Wirklichkeit als eine zufällig zustande gekommene Wirklichkeit ausgewiesen,¹⁹ die zudem das Produkt

eines höchst subjektiven Erzählers ist: Solomon Karubiner stellt sich den Lesern als »alleswissend« und zugleich »nichtsverstehend« vor.²⁰ Damit erweist sich die Wirklichkeit des Romans als eine, und zwar *nur* eine Möglichkeit, weswegen die Figuren allerdings – dies ist noch einmal zu betonen – nicht weniger mit ihr hadern. Billers Erzähler, um es mit einer verblüffend an Musil erinnernden Formulierung aus der Heidelberger Poetikvorlesung zu sagen, lädt den Leser dazu ein, »zu denken, es könnte auch alles ganz anders sein, als es dort steht.«²¹

Genau darin besteht die Moral von Billers Poetik und zugleich ihre Modernität. In ihr drückt sich ein tiefer Respekt vor dem Individuum und seiner jeweiligen Lebenswahrheit aus (und zwar selbst dort, wo Kritik und Ablehnung den Schreibanlass bilden): Alles kann, darf, ja muss auch immer anders gedacht werden können, ohne dass dies zugleich auf eine Haltung der Beliebigkeit hinausliefe. Die Kehrseite des Beharrens auf Vielfalt und Individualität ist die Verachtung aller kollektivistischen Weltbilder. Dies zeigt sich nicht allein in historischer Hinsicht, also mit Blick auf die nationalistische und antisemitische Unheilstradition in Deutschland oder die stalinistische Gewalt Herrschaft, deren persönliche und familiäre Konsequenzen Biller selbst erfahren hat und vor allem in *Sechs Koffer* literarisch zur Anschauung bringt, sondern außerdem in einer grundlegenden Skepsis gegenüber einer Indienstnahme der Literatur für politische Zwecke. Aber diese Skepsis ist ihrerseits hochpolitisch: Das ganz und gar Subversive an Billers Erzählen liegt darin, dass er der Politik mit unablässiger Energie ihre Kollektivsubjekte streitig macht, sei es die ›Gesellschaft‹, die ›Klasse‹ oder das ›Volk‹. Die Utopie einer besseren Welt, an der Biller unbeirrt festhält, würdigt die

Einzelnen in ihrer Verschiedenheit. Dies macht seine Literatur zu einer Literatur der offenen Gesellschaft.²²

Aber vielleicht hat Billers »Möglichkeitssinn« noch eine weitere Dimension. Seine Literatur ist jüdische Gegenwartsliteratur, und zwar in deutscher Sprache. Aber was für ein Unterfangen ist das eigentlich: jüdische Gegenwartsliteratur in deutscher Sprache? Biller ist sich bewusst, dass Bücher wie *Bernsteintage* oder *Biografie, Esra* oder *Sechs Koffer* in Deutschland alles andere als selbstverständlich sind. Es gibt weder eine ungebrochene literarische Tradition in diesem Land, an die sie anschließen könnten, noch gibt es einen größeren »Echoraum« für die Literatur »eines Juden über Jüdisches und Juden« (so formuliert es Rachel Salamander in diesem Band).

Was aber folgt daraus für Billers Schreiben? Gegen die historisch gegebene Tatsache, »dass es so ist, wie es ist«, beharrt er darauf, dass es »auch anders sein könnte«, dass es also in Deutschland eine jüdische Gegenwartsliteratur im starken Sinne und eine dafür aufgeschlossene Leserschaft geben könnte. Hoffnung und Tragik sind in Billers Erzählen unauflöslich ineinander verschränkt, und er selbst ist vielleicht am treffendsten als »Sad Optimist« (so der Titel des eingangs genannten *New Yorker*-Interviews) zu begreifen. Gegen das Faktum der historischen Ausnahmesituation, in der sich Biller als jüdischer Autor in Deutschland befindet, stellt er seine Literatur, die getragen ist von einer Haltung der Potenzialität: Sie versucht, umzusetzen, was eigentlich nicht sein, aber doch zumindest erdacht und erhofft werden kann. Er verwirklicht damit im Bereich der Literatur, was der Band *Jewish Monkeys* aus seiner Sicht in der Musik gelungen ist: »Hätte Hitler nicht den Krieg fast gewonnen, würde jüdische Popmusik so klingen.«²³ Wem

Billers Romane, Essays und Erzählungen fremd und unverständlich sind, ja wer sich vielleicht sogar affektiv über sie erzürnt, ohne ihnen ein Argument entgegensetzen zu können (oder zu wollen), sollte sich daher zumindest versuchsweise die Frage stellen, über wen diese Reaktion eigentlich mehr aussagt.

Das vorliegende Buch versucht der für Maxim Biller Schreiben charakteristischen Vielstimmigkeit selbst Rechnung zu tragen. Es versammelt Stimmen aus Literatur, Wissenschaft und Kritik; akademische Aufsätze stehen neben literarischen Annäherungen und thesenhaften Essays. Im polyphonen Zusammenspiel bieten die Beiträge eine erste, wenn auch weder vollständige noch abschließende Gesamtchau: von den Romanen über die Erzählungen bis hin zum Drama, zur Essayistik und Kritik. Das Buch will Anregungen geben, Perspektiven eröffnen. Es lädt ein zu einem offenen und kritischen Austausch über einen Schriftsteller, der singular ist in der Literatur nach 1945. Das macht die Provokation seiner Autorschaft aus, vor allem aber ihre Größe: »Literatur gehorcht der Kategorie des Besonderen«,²⁴ schreibt Hans Mayer, und niemand bezeugt dies gegenwärtig mit solch einer Unbedingtheit wie Maxim Biller.

Anmerkungen

1. »The Sad Optimist«. Interview von Willing Davidson mit Maxim Biller, in: *The New Yorker*, 2.7.2007, meine Übersetzung.
2. Zur Novelle *Im Kopf von Bruno Schulz* vgl. die Beiträge von Dana von Suffrin und Galili Shahar in diesem Band.

3. Um nur einige weitere Gewährsleute und wiederkehrende Referenzgrößen Billers zu nennen: Jurek Becker, Bertolt Brecht, Bret Easton Ellis, Wassilij Grossman, Ernest Hemingway, Alfred Kerr, Wolfgang Koeppen, Edward Limonow, Henry Miller, Mordecai Richler, Henry Roth. Wiederkehrende Abgrenzungsfiguren sind, neben Thomas Mann, vor allem Martin Heidegger, Ernst Jünger, Botho Strauß, Richard Wagner, Stefan George und Martin Walser.
4. Maxim Biller: *Literatur und Politik*. Heidelberger Poetikvorlesung, Heidelberg 2018, S. 33. Zu diesem Aspekt s. in diesem Band den Beitrag von Katerina Kroucheva.
5. So Hans Ulrich Gumbrecht im Nachwort zu Maxim Biller: *Hundert Zeilen Hass*, Hamburg 2017, S. 375–382, hier S. 376.
6. Ebd., S. 10 (»Stürzt die Gräfin!«).
7. Ebd.
8. Ebd., S. 11.
9. Biller: *Literatur und Politik* (Anm. 4), S. 37.
10. Maxim Biller: »Harlem Holocaust«, in: M. B.: *Wenn ich einmal reich und tot bin*. Erzählungen, Köln 1990, S. 89–143, hier S. 96.
11. Biller: *Literatur und Politik* (Anm. 4), S. 38. Zu dem hier ausschnitthaft zitierten Satz vgl. den an diesen Text anschließenden Beitrag von Volker Weidermann.
12. So die Bewertung von Russell A. Miller in diesem Band.
13. So wiederum die Argumentation von Miller.
14. Eine eingehendere Reflexion der realistischen Poetik von *Esra* liefert, unter kritischer Einbeziehung der neuesten Forschung, Matthias Löwe im vorliegenden Buch. Zum Perspektivismus-Problem in *Sechs Koffer* vgl. außerdem den Artikel von Tom Kindt.
15. Maxim Biller: *Sechs Koffer*. Roman, Köln 2018, S. 97.
16. Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Erstes und zweites Buch, hg. von Adolf Frisé, Hamburg 1978, S. 16.
17. Maxim Biller: »Schreiben Sie Short Stories!«, in: M. B.: *Wer nichts glaubt, schreibt*. Essays über Deutschland und die Literatur, Stuttgart 2020, S. 133–140, hier S. 137.
18. Maxim Biller: *Biografie*. Roman, Köln 2016, S. 17.

19. Ich orientiere mich mit dieser Beobachtung an der einschlägigen Studie von Albrecht Schöne: »Zum Gebrauch des Konjunktivs bei Robert Musil«, in: *Euphorion* 55 (1961), S. 196–220.
20. Biller: *Biografie* (Anm. 18), S. 18.
21. Ebd., S. 19. Dass Biller diese Poetik als genuin jüdisch begreift, muss, folgt man dem Literaturwissenschaftler Dan Miron, dabei nicht irritieren: Die jüdischen Literaturen haben in ihrer Geschichte schon oft »an die Oberfläche gespült, was latent im modernen Leben allseits vorhanden gewesen ist« (Dan Miron: *Verschänkungen. Über jüdische Literaturen*, Göttingen 2007, S. 164).
22. Zu diesem Kontext vgl. Kai Sina: *Kollektivpoetik. Zu einer Literatur der offenen Gesellschaft in der Moderne mit Studien zu Goethe, Emerson, Whitman und Thomas Mann*, Berlin/Boston 2020.
23. Die Aussage findet sich zitiert bei Jörg Thomann: »Acht vom wilden Affen gebissen«, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 5.3.2017.
24. Hans Mayer: *Außenseiter*, Frankfurt am Main 1975, S. 29.

VOLKER WEIDERMANN

Das Lächeln

Er hatte mir den Text vorab per Mail geschickt. Die Rede, die er in Heidelberg halten wollte. Die Stadt, in die er kurz danach aufbrach und von der aus er nach kurzer Zeit anrief und meinte: das sei ja ungeheuerlich. Und wieso ich ihm vorher nie von der Schönheit dieser Stadt, von den Hügeln und von der Freundlichkeit der Menschen erzählt hätte. Das sei alles ganz unglaublich, und man müsse unbedingt mal länger hierher kommen und darüber schreiben. Über die Stadt und das Lächeln der Menschen. Er klang irgendwie komisch, anders als sonst. Die Stimme wie eingenebelt von Entzücken und dem Heidelberger Licht und der plötzlichen Begegnung mit diesem alten Deutschland, verkleidet als freundliche Stadt. Ein paar Tage später haben wir dann wieder telefoniert, und Maxim war wieder der Alte. Es war beruhigend. Ich glaube, es kam das Wort »Hölle« mehrfach vor und »Burschenschaften« und »Fahnen« und »Deutschland« und »schlagende Verbindungen« und »Enge« – nur dass man unbedingt hierüber schreiben müsse, über dieses auf engstem Raum komprimierte Stück Deutschland und deutscher Geschichte, das sagte er immer noch. Für ihn kam das jetzt aber auf keinen Fall mehr infrage, denn dafür müsse man mindestens ein Jahr hier verbringen, und daran sei selbstverständlich nicht zu denken, er müsse zurück an seinen Zionskirchplatz, und zwar sofort. Keine Sekunde

länger bleibe er hier, ganz ausgeschlossen. Ich glaube, ich war damals sehr froh, das zu hören. Maxim hatte sich nicht vergessen.

Ich lese Maxim Biller seit meiner Studienzeit in Heidelberg, das ist jetzt dreißig Jahre her. Ich weiß noch, wie ich am Fuße der Weinberge unterhalb des Emmertsgrundes, wo die Verworfenen und Ausgespuckten der Heidelberger Idylle lebten und also auch Studenten – wie ich da auf einer Mauer in der Sonne saß und in einem dtv-Bändchen, das ich bei meinem Antiquar gekauft hatte, aus seinen *Tempojahren* las. Zum Beispiel las ich da einen unglaublich bösen Text über eine bekannte deutsche Journalistin, die sich einen jüdischen Namen für sich erfunden hatte, um mit nun unangreifbarer Autorität die Menschen um sich her im SS-Obersturmführerton zurechtweisen zu können. Als ich diese Journalistin wohl fünfundzwanzig Jahre später einmal selber in Berlin getroffen hatte und ihr vorschlug, man könne doch mal Maxim Biller zu einer gemeinsamen Veranstaltung einladen, wies sie diesen Vorschlag so schroff und erschrocken zurück, dass mir erst in diesem Moment der Text von damals wieder einfiel. Ich hatte ihn ganz vergessen. Sie nicht.

Und jetzt hatte ich also – zwischen den zwei Heidelberg-Telefonaten mit Maxim – auch seinen Heidelberger Poetikvortrag gelesen. Vieles kannte ich schon, manches kann ich schon beinahe mitsprechen. Die tollen Gespräche mit Rainald Goetz auf der Treppe von München, seine Verwunderung über die Dichter von Tutzing, die er alle zusammen eingeladen hatte, und sie waren alle gekommen, unglaublich, und Maxim begrüßte sie, indem er ihnen vorwarf, Schlappschwanz-Literatur zu schreiben, und danach und seitdem ist er verwundert darüber, dass danach irgend-

wie kein gutes Gespräch mehr aufkam und alle irgendwie beleidigt waren. Nur weil er sie beleidigt hatte. Deutsche halt ... Und dann die Geschichte von Klagenfurt, wo er als Kritiker eingeladen war und ständig die anderen Kritiker kritisierte und die jungen Dichter ihm zuflüsterten, »bitte lob mich nicht, sonst bekomme ich keinen Preis«. Die Maxim-Songs seines Lebens. Ich kann sie mitsingen. Trotzdem las ich natürlich weiter. Denn die Schönheit, die Klarheit, die Unbedingtheit von Maxim Billers Sprache ist jedes Mal neu und wie kaltes, klares Wasser, durch das man auf einen Grund sehen kann, von dem man bisher dachte, er sei unergründlich tief und weit, weit unten.

Gut, also ich sang so mit, kannte alles und war trotzdem nicht gelangweilt, sondern erfrischt, und dann kam das Ende, und ich las es und war bewegt und froh und überrascht, und es war, als hätte er plötzlich dem mir so lange schon bekannten Text seines Lebens eine völlig neue Wendung gegeben. Eine Wendung, die ich immer schon in seinen Büchern, seinen Texten, seinen Beleidigungen und Angriffen und Liebeserklärungen gespürt zu haben glaubte, die ich aber so von ihm noch nicht gelesen hatte. Er schreibt da von Philip Roth und dessen Romanen, die alle »in einem fast unschuldigen, märchenhaften American-Dream-Land [spielen], das nichts mit der bitteren Realität unseres kranken, seltsamerweise immer noch existierenden Kontinents zu tun hat. Die nicht-jüdischen Deutschen und ich sind aber von hier, hier ist unsere gemeinsame Vergangenheit, Gegenwart und möglicherweise auch Zukunft«. ¹ Das war schon schön und beinahe zärtlich hoffnungsfreundlich. Und dann fügte Maxim hinzu, dass wir, »sie und ich«, sagte er, »die nicht-jüdischen Deutschen« also und er, dass wir also vielleicht einfach viel

zu eng zusammenlebten und arbeiteten, wir vielleicht viel »zu sehr ineinander verschlungen« seien und wir uns deswegen zu oft gegenseitig verletzten. So gesehen habe er es schwerer als Philip Roth, aber dafür sei seine Aufgabe auch »irgendwie interessanter«.² Und dann kam der Schluss des ersten Teils seiner Rede in Heidelberg:

Kurzum, erst wenn mir, in dieser absoluten literarischen und historischen Ausnahmesituation, das gelingt, was Philip Roth geschafft hat, erst wenn mein jüdischer Widerstandsgeist ein Lächeln in die Gesichter und Herzen meiner deutschen Leser bringt und nicht Wut und Panik, werde ich so gut sein, wie ich es immer schon sein wollte.³

Ich war so froh und überrascht und erschüttert, als ich das las. Es war, als hätte Maxim in einem unbeobachteten Moment, also einem Moment, in dem er sich selbst nicht beobachtete, unvorsichtig etwas hingeschrieben, was er ein ganzes Schreibleben lang nicht hingeschrieben hatte. Lächeln. Er, der Angreifer, die Nervensäge, der Kompromiss-Ablehner, der Hass-Berühmte, der Allen-Widersprecher will die Deutschen lächeln sehen. Ich weiß noch, dass ich ihn sofort anrief, anrufen musste, es kam nur aus mir herausgeschossen, mein Staunen, meine Freude darüber. Ich sagte ihm das alles, sagte, dass wir natürlich den Text sofort und in voller Länge im *Spiegel* abdrucken würden. Ich war einfach froh über diesen Text. Und vielleicht auch darüber, dass ich Maxim in diesem Moment noch ein bisschen besser verstanden hatte. Seinen Kampf, sein Ringen, seine Ablehnung von faulen Kompromissen und verlogenen Friedensschlüssen. Ich hatte etwas besser verstanden, warum er mit Marcel Reich-Ranicki ein Leben

lang so gerungen hat. Warum er um jeden Preis anerkannt sein wollte von dem jüdischen Kritiker, der das Warschauer Getto überlebt hatte. Und der aber von Maxims Büchern nie etwas wissen wollte. Selbst die maximale Ablehnung durch ihn war Maxim noch interessant genug erschienen, um sie auf eines seiner ersten Bücher als Reklame-Satz abdrucken zu lassen: »Ich möchte mich zu dieser Art von Literatur lieber nicht äußern.«⁴ Aber dieser Satz markierte für Maxim in Wahrheit vor allem die Differenz zwischen ihnen beiden als Juden in Deutschland. Der eine war eines Morgens aus seiner Wohnung in Berlin abgeholt, in einen Zug gesteckt und hinter der polnischen Grenze aus dem Zug geworfen worden, hatte seine ganze Familie im Holocaust verloren, hatte selbst auf das wundersamste überlebt und schrieb später: »Nicht Rachsucht trieb mich nach Berlin, sondern Sehnsucht[.]«⁵ Und sein größter Held war der Deutsche Thomas Mann. Maxim schrieb über diesen Reich-Ranicki nach einem wieder mal völlig ergebnislosen Telefonat mit dem Kritiker:

Nicht Kafka, sondern Thomas Mann. Nicht der Jude, der das schönste Deutsch des zwanzigsten Jahrhunderts schrieb, weil er den tadelnden Blicken der Nichtjuden standhalten wollte – sondern der Deutsche, der sich bis zu seinem Tod in der jüdischen Moderne so wohlfühlte wie ein niedersächsischer Pastor auf dem Geburtstagsfest des Zaddiks von Przemysl. Meine Gedanken flogen durch die Monate und Jahre. Einmal bekam ich einen Preis – den Tukanpreis, für mein zweites Buch mit Erzählungen –, und ich sagte zum Dank, Juden und Deutsche seien seit Birkenau für immer geschiedene Leute. Danach kriegte ich nie wieder etwas. Der böse, alte, traurige, strategische Reich-Ranicki hätte so etwas nie gesagt. Die meisten seiner Helden

standen als Marmorköpfe über den Hügeln von Regensburg in der großen, dämmerigen Walhalla, und die Büste von Anti-Goethe Thomas Mann war auch schon bestellt.⁶

Marcel Reich-Ranicki, so wie Maxim ihn sah, hat aufgrund seiner traumatischen Lebenserfahrung unbedingt dazugehören wollen. Zum deutschen Kultur-Establishment. Und diese Dazugehörigkeit hat er sich vor allem durch Schweigen gesichert. Schweigen, als er zum Beispiel kurz vor Dienstantritt seiner Stelle als Literarchef der FAZ vom damaligen FAZ-Herausgeber Joachim Fest zur Präsentation seines Hitler-Buchs geladen worden war und er dem Ehrengast Albert Speer vorgestellt wurde. Zum Beispiel. Schweigen war der Preis. Er wollte gefürchtet und respektiert und geliebt werden, obwohl er Jude war. Dazugehören, ohne dazuzugehören. Wie sein Held Tonio Kröger.

Maxim Biller möchte sein Judentum nicht eine Sekunde lang verbergen. Wer ihm gegenüber so tut, auch mit freundlichster Absicht, als spiele das doch heutzutage wirklich keine Rolle mehr, zumal unter uns ultratoleranten Kulturleuten, wird von ihm rasch aufs Gegenteil verwiesen. Ich glaube, wenn ich Maxim Billers Wirken in einem kurzen Satz zusammenfassen wollte, wäre es dieser: Keine verlogenen Kompromisse! Kein Verschweigen von Unterschieden! Keine dumme Harmonie! Wenn Thomas Bernhard über sich sagte, er schieße jede Andeutung einer Geschichte ab, wenn er sie hinter einem Prosa-hügel auftauchen sieht, so schießt Maxim jede Versöhnlichkeit, jede Harmonie zwischen Nichtjuden und Juden ab, wenn er sie in der Ferne erahnt. Das ist es, was wir oft ›anstrengend‹ nennen. Einen Ausdruck, den er ganz besonders hasst, wenn er auf ihn angewendet wird. Dabei ist es

das: Ich, wir harmoniefreudigen Deutschen möchten einfach unsere Geschichte heute als eine der Versöhnung, des Miteinanders, der Toleranz und Menschenfreundlichkeit, des Geläutert-seins-aus-den-Erfahrungen-der-Geschichte erzählen. Und gerade heute, wenn sich Juden in diesem Land vor ihren Mördern in Synagogen verbarrikadieren müssen, wollen wir anderen gemeinsam und unterschiedslos zusammenstehen. Maxim Biller besteht auf dem Unterschied. Dem Unterschied zwischen Juden und Nichtjuden. Der Unterschied, der vor nicht einmal achtzig Jahren in diesem Land tödliche Konsequenzen hatte. Auch für die, die vorher dachten und für ihr Leben entschieden, dass es da gar keinen Unterschied gäbe. Dass man das eigene Judentum nur für unwichtig erklären müsse und schon sei es quasi unsichtbar und folgenlos. Und dann klingt es eines Morgens in Berlin an der Tür und ein deutscher Mann teilt dir mit, dass du jetzt das Land verlassen musst, und zwar sofort. Das ist nicht lange her. Kaum ein Menschenleben lang.

Maxim macht es auch den freundlichen Nachgeborenen unmöglich, diese Geschichten, unsere Geschichte in ein Fabelreich von irgendwann zu verbannen. Das ist geschehen. Das ist hier geschehen. Es ist kürzlich geschehen. Und was einmal geschehen ist, kann wieder geschehen. Er erinnert sich selbst daran. Und er erinnert uns alle daran. Für das Lächeln, das er sich im Gesicht der nicht-jüdischen Leser erhofft, müssen die – wie in Kleists *Marionettentheater* – einmal um die Welt reisen. Nicht das normale, billige, schnelle, unbewusste, kompromissfreudige, tolerante, alle Unterschiede leugnende Standard-Lächeln will dieser Mann in den Gesichtern seiner Leser sehen. Sondern das gewappnete, geschichtsbewusste, erkämpfte, widerständige,

wissende Lächeln derer, die mit Maxim Biller und seinen Büchern, seinen Angriffen, seinen Kompromiss-Abschüssen, seinen kämpferischen Erinnerungen, seinen Wahrheiten einmal um die Welt gefahren sind.

Anmerkungen

1. Maxim Biller: Literatur und Politik. Heidelberger Poetikvorlesung, Heidelberg 2018, S. 38.
2. Ebd.
3. Ebd.
4. Und zwar auf der Taschenbuchausgabe von *Wenn ich einmal reich und tot bin*.
5. Marcel Reich-Ranicki: Mein Leben, Stuttgart 1999, S. 316.
6. Maxim Biller: Der gebrauchte Jude. Selbstporträt, Köln 2009, S. 107.

JENS-CHRISTIAN RABE

Die Ungerechtigkeit

Unter denen, die Maxim Biller und seinen Texten eher reserviert gegenüberstehen, dabei aber auf keinen Fall unsouverän erscheinen wollen, gibt es einen klassischen Einwand, der darauf hinausläuft, dass das ja alles gut und wichtig sei, seine Rolle im Diskurs des Landes, keine Frage, er könne auch wirklich schreiben und so weiter – dass er aber doch auch immer so fürchterlich ›ungerecht‹ sei. Tatsächlich gründet Billers Ruhm zu einem guten Teil bis heute auf den zornigen Texten, die er in den Achtziger- und Neunzigerjahren für das Magazin *Tempo* schrieb, darunter viele Jahre die ikonische Kolumne *100 Zeilen Hass*. Biller knöpfte sich da nicht die leichten Ziele vor, also die fernen Feinde, sondern die näheren und nächsten deutschen Freunde und alle ihre geliebten heiligen Kühe vom Hipster- und Hippietum über den letzten Alan-Parker-Film bis zum Feuilleton und Willy Brandt.¹ Und um Gerechtigkeit im ausgleichenden, schön abgewogenen Sinn von Rücksicht und Fairness ging es da erst mal wirklich ebenso wenig wie dann in seinen literarischen Texten, die stark autobiografisch inspiriert sind, oft wie direkt aus seinem Alltag abgeschrieben wirken, nur eben stilistisch mit einer lakonischen Eleganz und Genauigkeit, die eher nicht so alltäglich sind.

Damit soll jedoch gerade nicht gesagt sein, dass Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit Kategorien sind, mit denen

man Billers Werken nicht kommen kann. Im Gegenteil, dafür ist er ein zu politischer, zu moralischer, zu intellektueller Autor. Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit sind ihm natürlich zentrale Kategorien, die aber – wie bei jedem guten Schriftsteller – nur in Relation zum Kern des Werks wirklich Sinn ergeben.

I.

In diesem Kern dreht sich Billers Kunst um die Gegenwart der bösen deutschen Geister der Vergangenheit. Nur dass sie ihn als geborenen Außenseiter, als in Prag zur Welt gekommenen Sohn russisch-jüdischer Eltern, natürlich nicht dort kümmern, wo sie schon schön eingeeht wurden, in den Museen und Gedenkstätten, in den Leitartikeln, Tagesthemen-Kommentaren und sonstigen Sonntagsreden, im »Holocaust-Staatskult«,² der ihm das wahre Grauen ist. Biller geht es um die bösen deutschen Geister an den Orten, wo sie die, die es doch gut zu meinen glauben, nicht so gern suchen: in ihren eigenen Köpfen oder in unmittelbarer geistiger Nachbarschaft. »Ich rede hier, damit das klar ist«, schreibt er 2001 in dem Essay *Schweigen über Deutschland*,

nicht von jungen Skinheads und alten Nazis, nicht von [...] Deutsche-Bank-Herrenmenschentum, nicht von Stalingrad-Revisionismus, [...]. Ich rede nicht davon, daß [...] eine Schnapskampagne in dem Satz »Ich bin ein reiner Deutscher!« gipfelt und jede zweite Fernsehmoderatorin mittlerweile so aussieht, als entstamme sie einem von Vidal Sassoon betriebenen Lebensborn. [...] Natürlich rede ich

von all dem, was denn sonst. Aber noch viel schlimmer – weil ursprünglicher, grundsätzlicher – [...] ist etwas anderes: Die allmählich aus den tiefen Untiefen des deutschen Gemütsraumes aufsteigende Sehnsucht nach Zucht, Ordnung und Vaterland.

Es beträten »unter lautem Applaus« Figuren wie Botho Strauß und Friedrich Merz die Bühne, »weil sie ganz offen Liberalismus, Kapitalismus sowie den amerikanisch-westlichen Demokratie-und-Freiheits-Begriff als undeutsch verfluchen und dieser Gesellschaft ein bißchen mehr, wie soll ich sagen, Führung wünschen«.³

Man kann durch die Texte Maxim Billers wie durch eine Lupe die dunkle Seite der deutschen Mentalität mit ihrem fatalen Hang zur strammen Konformität schauen, der Gemütlichkeit genannt wird. Als ungnädige Analysen der geistigen Situation des Landes sind Billers Texte so über die Jahre erschreckend zeitgenössisch geblieben. Heute, in Zeiten, in denen es wieder rassistischen und antisemitischen Terror gibt im Land und mit der AfD eine Partei, die mit dem Versprechen von Zucht, Ordnung und Vaterland 20 Prozent der Deutschen für sich gewonnen hat, sind sie vielleicht sogar noch etwas zeitgenössischer, als sie es je waren. Dass im alten Zitat der Name Friedrich Merz auftaucht, der später erst Aufsichtsratsvorsitzender der deutschen Filiale des amerikanischen Vermögensverwalters Blackrock wurde, dem größten Hedgefonds der Welt, liest sich wie ein sehr, sehr böser Witz. Andererseits steht die Hypersensibilität, mit der er die deutschen Abgründe im vermeintlichen Unverdächtigen erspürt, immer – »damit das klar ist« – neben Formulierungen, die in ihrer apodiktischen Radikalität oft unhaltbar erscheinen.

Die Siebziger, heißt es etwa in »Der Joint«, waren »eine dunkle, fanatische Zeit, in der die meisten Jugendlichen genauso häßlich dachten wie sie aussahen, sie waren verklemmte, unaufrichtige Nazikinder, die mit ihren verklemmten, unaufrichtigen Nazieltern mehr gemeinsam hatten, als sie sich je hätten träumen lassen«. ⁴ In »Deutscher wider Willen« erzählt Biller die Geschichte von dem jungen Hippie und Weltenbummler, mit dem er in einer Münchner Bar versackt. Der sei bestimmt kein »NSDAP-Anhänger« gewesen und trotzdem habe er über den deutschstämmigen Bordell-Chef, der ihn in Bangkok wie einen Sohn aufgenommen habe, von dem er aber eben auch bald wusste, dass er einst in Polen Judenverbrennungen überwacht hatte, kein böses Wort verlieren wollen. Der Alte »sei gut zu ihm gewesen, und mit den andern Sachen habe er selbst, als 1965 Geborener, nichts zu tun, er könne das aus der Distanz heraus gar nicht beurteilen«. Und dann »stand er auf, mein Hippiefreund, der bestimmt grün wählt, gesund ißt und während des Kosovo-Krieges gegen die NATO demonstriert hat«. ⁵ Und als Antwort auf einige schlechte Rezensionen seines 2016 erschienenen Opus magnum *Biografie* erklärte er ein Jahr später in der *Zeit* in einer wütenden Replik seine Kritiker allesamt zu verkappten Antisemiten, tief geprägt von ihren alten Nazi-Lehrern oder von Lehrern, die ihrerseits von alten Nazi-Lehrern geprägt worden waren, und deshalb unfähig, sein jüdisches Buch zu begreifen. ⁶

Natürlich ist Biller selbst der mitunter schroffe Widerspruch zwischen der Methode und den oft radikal verallgemeinernden Mitteln, der den Eindruck der Ungerechtigkeit hervorbringt, in seinen Texten nicht entgangen. Es ist deshalb auch nicht bloß kokett, wenn er in Interviews

oder Vorträgen einräumt, dass er sich schon geirrt habe und es womöglich auch in Zukunft tun werde. Die Widersprüche sind vielmehr immer auch Aufforderungen zum Widerspruch. Literatur ist Biller, wie er einmal in einer Kolumne über den Lyriker und Essayisten Werner Riegel schrieb, »keine Frage von Zuneigung und Sympathie«.7 Die bekommt man gratis, wenn man es allen recht machen will. Davon hat dann aber nur höchstens einer wirklich etwas, der Autor. Wenn Literatur aber mehr Menschen nützen soll, oder – besser noch – dem kollektiven Bewusstsein, dann muss sie als »Krieg der Köpfe«8 begriffen werden, als das existenzielle zivile Gesprächsangebot schlechthin. Im Grunde nimmt Biller damit Walter Benjamin beim Wort. In seinen dreizehn Thesen zur Technik des Kritikers schrieb der vom Kritiker als »Strategen im Literaturkampf«. Wer nicht Partei ergreifen könne, habe zu schweigen. Der Kritiker müsse in der »Sprache der Artisten« reden, denn »nur in den Parolen tönt das Kampfgeschrei«. Kritik sei schließlich eine »moralische Sache« und »immer muss die ›Sachlichkeit‹ dem Parteigeist geopfert werden, wenn die Sache es wert ist, um welche der Kampf geht«.9

2.

Was diese gute Sache für Biller ist, konnte man 2017 noch einmal ganz genau nachvollziehen, als die *100 Zeilen Hass*-Kolumnen sämtlich als Buch veröffentlicht wurden. Im Ganzen ergeben die Kolumnen eine große Studie über Deutschland und seine geistige Elite, ihre Selbstgerechtigkeit, ihren Chauvinismus, ihre größenwahnsinnige Kleingeistigkeit – und gegen den wohl gefährlichsten