
MAREK NEKULA

Der dritte Leser in Maxim Billers Prosa

Der vorliegende Beitrag analysiert die Erzählungen von Maxim Biller aus der Perspektive eines idealen Lesers, der sowohl mit der tschechischen als auch mit der deutschen Sprache und Kultur vertraut ist. Zu einer solchen Lesart regt der hybride Charakter von Namen und Hauptfiguren in Billers auf Deutsch geschriebenen ‚tschechischen Erzählungen‘ an. Mit Blick auf Homi Bhabha zeigt der Beitrag, dass und wie der ‚dritte Raum‘ außerhalb des tschechischen und/oder deutschen referentiellen Zeitraums konstruiert wird. Der hybride Raum schließt auch eine jüdische Lesart von Billers Figuren ein. Ausgehend von der Unterscheidung von Umberto Eco zwischen dem naiven und kritischen Leser geht man in dem Beitrag davon aus, dass durch den sprachlich und kulturell hybriden dritten Raum ein Modellleser impliziert wird, der die mehrfache Hybridität integriert und als der ‚dritte Leser‘ verstanden werden kann.

1 Einführung

Maxim Biller gehört zu den Autoren, die man – biographisch gesehen – als ‚Grenzgänger‘ zu bezeichnen pflegt (zum Begriff vgl. etwa PFEIFEROVÁ 2010). 1960 in einer russisch-jüdischen Familie in Prag geboren, emigrierte seine Familie zehn Jahre später nach Deutschland. Er studierte Germanistik und Journalistik und lebt in Berlin als freier Schriftsteller. Er ist eine wichtige Stimme der deutschen oder deutschsprachigen Gegenwartsliteratur geworden, versteht sich allerdings selbst – so etwa in seinem Selbstporträt *Der gebrauchte Jude* (2009) – als ein jüdischer Autor. In seinem Werk begegnet man in Bezug auf Deutschland und Israel immer wieder auch Immigrationsthemen. In den Erzählbänden *Land der Täter und Verräter* (1994) und *Bernsteintage* (2004) sowie in seinem Roman *Die Tochter* (2001) oder in seiner Prosa *Esra* (2003b) finden sich auch tschechische Motive, Figuren und Textfetzen, die seine Prosa in den tschechischen Kontext öffnen, wobei sie sich dem rein deutschsprachigen Leser in dieser Kontextualisierung nur partiell bzw. anders als dem bilingualen Leser erschließt. Eine solche Kontextualisierung möchte ich in diesem Beitrag anhand der Erzählung *Ein trauriger Sohn für Pollok* aus dem Erzählband *Land der Täter und Verräter* (1994) vornehmen.

Von diesem Text ausgehend stellt sich die Frage nach der Adressierung bzw. nach dem Modellleser, wie ihn Eco (ECO 1979) versteht, der in Bezug auf Adressierungsebenen zwischen einem naiven und einem kritischen Leser unterscheidet. Ich verwende dabei seine Kategorien in einem spezifischen Kontext, in dem nicht nur eine naive und kritische¹, sondern auch – ähnlich dissoziiert – eine einsprachige und mehrsprachige Lesart des Textes möglich ist. Der auf dieser Ebene implizierte sprachlich und kulturell hybride Modellleser muss im Stande sein, sowohl in der einen (hier der deutschen) als auch in einer anderen (hier der tschechischen) Sprache lesen und kontextualisieren zu können, wobei der Text auf Grund des Deutschen für den bloß anders (tschechisch) Lesenden so gut wie nicht zugänglich wäre. So gesehen haben wir es hier mit einem hybriden ‚dritten Leser‘ zu tun, der sich – sprachlich und kulturell gesehen – in einem ‚dritten Raum‘ befindet, wie ich dies in Anlehnung an Bhabha (BHABHA 1994) formulieren möchte.² Dabei darf nicht vergessen werden, dass bei Eco der Modellleser vom Modellautor abgeleitet wird: Vom Standpunkt des dritten, bilingualen Lesers – d.h. vom Text selbst, nicht von der Biographie des Autors – ausgehend, scheint man in Billers Texten umgekehrt einem hybriden Modellautor zu begegnen, der die mehrfachen Lektüren zu eröffnen und deren Sinn mit dem Leser auszuhandeln weiß, wobei der an den Text gebundene dritte Raum nicht mit dem biographischen Zwischenraum zu verwechseln ist. Wie der dritte Leser in Billers Texten modelliert wird, will ich im Folgenden erläutern und danach die Frage nach dem Modellautor stellen.

2 Der ‚dritte Leser‘ in *Ein trauriger Sohn für Pollok*

Den Erzählband *Land der Väter und Verräter* (1994) eröffnet die Erzählung *Ein trauriger Sohn für Pollok*. Die Geschichte hat zwei Hauptprotagonisten: Milan Holub und Pavel Pollok. Milan Holub ist ein „Philosoph und Schriftsteller“ (BILLER 1994: 13)³, der sich aktiv an dem kommunistischen „Putschfebruar 1948“ beteiligte, „in seinen *Teplitzer Elegien* Stalin und Gottwald besang“ (14)

1 Auch FIŠER 2009 verwendet Ecos Kategorien im translatologischen Kontext. Bei ihm geht es aber vielmehr darum, dass der Ausgangstext vom Übersetzer mit Blick auf seine Mehrfachadressierung kritisch interpretiert werden muss, um eine angemessene Übersetzung überhaupt machen zu können.

2 Zum dritten Raum vgl. RUTHERFORD 1990, BHABHA 1994, im Hinblick auf die deutsch-tschechischen Autoren FISCHEROVÁ/ NEKULA 2012b.

3 Die Seitenzahlen in Klammern in Kapitel 2 beziehen sich auf die Erzählung *Ein trauriger Sohn für Pollok* in BILLER 1994.

und im Jahre 1949 als „Kulturattaché an der Prager Botschaft in Moskau“ (17) arbeitete. Da „brachte“ er „seinen besten Freund“ Pavel Pollok, den Vater des Erzählers, durch einen „Bericht“ (18) über dessen Ansichten über Stalin „mit ein paar schnellen, beiläufigen Sätzen um die Zukunft“ (13).⁴ Sein Freund Pollok musste sich einem „Studententribunal“ stellen, bei dem er Selbstkritik zu üben hatte, bevor er „in einem kleinen Schauprozeß von den Kommilitonen“ (18) abgeurteilt, von der Lomonossow-Universität ausgeschlossen und zu fünf Jahren in den Uranminen in Jáchymov verdammt wurde. In den 1960er Jahren wurde der Denunziant Milan Holub zu einem der Protagonisten des ‚Prager Frühlings‘, „in zweiter Reihe hinter Forman, Mňačko und Kohout“ (14), nach dem Einmarsch der sowjetischen Truppen in die Tschechoslowakei wollte er nicht mehr klein begeben, blieb in der Opposition und wurde später zu einem der Unterzeichner der Charta 77, die „zu seiner neuen Partei“ (15) geworden ist. Nachdem der Druck auf ihn zunahm und sein „Dackel Pepa“ getötet wurde, „beschloß der Schriftsteller, das Land zu verlassen“ (15). Nach der Ankunft im Westen, wo er „eine prachtvolle Wohnung am Münchner Prinzregentenplatz“ bezog (15), „schilderte er [alles] [...] selbst in *Ich, Böhmen und die Welt*“ (14). Der Erzähler erhielt die Memoiren zur Beguachtung und beschloß, seinen Vater Pavel Pollok zu rächen und das Manuskript abzulehnen.

Gewiss lassen sich bei dieser Figur kaum die Fäden übersehen, die aus dem Text heraus in die diskursive Welt hinaus führen.⁵ So sind die verwendeten Biographeme von Pavel Kohout, selbst für einen deutschen Leser, der Pavel Kohouts Biographie bzw. seinen autobiographischen Roman *Wo der Hund begraben liegt* (1987) in deutscher Fassung kennt, kaum zu übersehen.⁶ Maxim Biller verdeutlicht diesen Zusammenhang Jahre später in seinem Selbstporträt:

Dann gab er [= Knaus] mir einen neuen Auftrag. Ich sollte die Autobiographie eines tschechischen Dissidenten lesen und sagen, was ich davon hielt. [...] Das neue Buch, das er mir mitgab, war von Pavel Kohout, dem Dramatiker, der Ende der vierziger Jahre in Moskau an der Prager Botschaft als Kulturattaché gearbeitet und meinen Vater die größte Niederlage seines Lebens zugefügt hatte. Damals war Kohout noch für Stalin, mein Vater nicht mehr. „Klar“, sagte ich und schob das Manuskript in meinen Rucksack, „mache ich gern.“ Und ich beschloß, in

4 Die Frage ist, ob sich der Begriff „Beiläufigkeit“ auf den Bericht bzw. die Meldung aus der Erzählung oder auf den biographischen Hintergrund bezieht. Vgl. dazu weiter unten.

5 Zur Einbettung des Textes im diskursiven Kontext im Sinne des New Historicism vgl. BASSLER 2008.

6 Zu Kohouts Biographie vgl. KOSATÍK 2001, zu seinem Werk vgl. AMBROS 1993.

meinem Gutachten zu schreiben, dass Kohouts Buch nichts taue, egal, wie gut es sei. (BILLER 2009: 71f.)

Ohne diese Assoziation wäre der spezifische Sinn der Geschichte, um den es weiter geht, auch nicht erschließbar. Trotzdem will ich beim Text bleiben und erst später zeigen, welche Funktion diese Allusion hat.

Nach der Ablehnung des Manuskriptes von *Ich, Böhmen und die Welt* trifft der Erzähler Milan Holub in dessen Wohnung, wo Fotos von Holub mit Pavel Kohout, Emil Zátonek, Alexander Dubček, Yves Montand, Jorge Semprun, Philip Roth und Milan Kundera an den Wänden hängen (19). Der Erzähler unterhält sich mit Holub über dessen Manuskript, wechselt mit ihm tschechische Floskeln (20), bis er schließlich seine Identität preisgibt und Milan Holub mit der Leidensgeschichte seines Vaters konfrontiert und damit auch seine Ablehnung des Manuskriptes begründet. Darauf bietet Milan Holub dem Erzähler eine andere Deutung der Vorkommnisse in Moskau an, die er sogar in einem Kapitel seiner Memoiren festgehalten haben will, das in die Endfassung nicht aufgenommen wurde. Er hält sogar das Kapitel in der Hand, will es dem Erzähler zum Lesen geben, und weil jener das Kapitel nicht annehmen will, erzählt er ihm die andere Fassung der Geschichte selbst. Danach hätte der Vater des Erzählers seinem einstigen Freund Milan Holub – wegen einem Wettkampf um Lula, die Mutter des Erzählers – selbst eine Vorlage für dessen Anzeige gegeben:

Und dann zog er [= Pavel Pollok] aus seiner Tasche einen Brief, den er an das Innenministerium geschrieben hatte. In dem Brief stand, daß ich, Milan Holub, tschechoslowakischer Student der Lomonossow-Universität, während des Krieges der Gestapo die Namen und Verstecke tschechischer Kommunisten verraten und später, im Jahre 1947, bei einer Reise nach Wien Kontakt mit dem amerikanischen Geheimdienst aufgekomen hätte ... Dieser Brief bedeutete mein Todesurteil, das wußte ich, und Pavel wußte es auch, und als ich ihn gelesen hatte, war es mit meiner Freude über unsere neu erwachte Freundschaft sofort wieder vorbei [...]. Und sagte er, ich solle mich beruhigen, er habe den Brief schließlich noch nicht weitergegeben [...], wenn ich innerhalb von zwei Tagen selbst einen Brief schreibe, einen Brief an Lula in Prag, worin ich ihr erklären sollte, daß ich sie nicht mehr liebe und deshalb zu seinem Gunsten auf sie verzichtete. (59f.)

Milan Holub ließ Pavel Pollok glauben, dass er den Brief an Lula abgeschickt hatte, so dass dieser den Brief an das Innenministerium fallen ließ. Durch Angst angetrieben schrieb aber Milan Holub nun selbst eine Anzeige bzw. eine eigene „Meldung ans Parteikomitee“, worin:

[...] ich [= Milan Holub] lang und detailliert ausgeführt hatte, wie oft und unter welchen Umständen der Jude und Kosmopolit Pavel Pollok, tschechoslowakischer Student der Lomonossow-Universität und KPČ-Mitglied, den Genossen Stalin beleidigt und verleumdet habe als verrückten alten Mann, der die Juden hasse und die Russen einer wirren, pseudo-kommunistischen Phantasie opfere, und natürlich schrieb ich auch, daß Pavel Pollok ein Anhänger Trotzki war... (61)

So kommt Pollok zu seiner Leidensgeschichte, während Holub – sich seiner Schuld bewusst – bemerkt, dass „Pavel [...] jedes Recht dieser Welt gehabt hatte, Lula seine Version der Geschichte zu erzählen“ (61) und zum Vater des Erzählers zu werden.

Damit wird ein Raum für die Aushandlung der Geschichte eröffnet, in dem sich neben Milan Holub und Pavel Pollok auch Lula und der Erzähler befinden. Die am Anfang scheinbar so eindeutige Rollenzuweisung von ‚Täter‘ und ‚Opfer‘ wird durch die zweite Fassung der Geschichte aufgehoben, sie gelten nun beide: Holub wird zum ‚Täter‘, um nicht ‚Opfer‘ zu werden, und orientiert sich dabei, teilweise wortwörtlich, an der Vorlage von Pollok, während Pollok zum ‚Opfer‘ wird, weil er Holub zuvor angedroht hatte, ‚Ankläger‘ – und ‚Täter‘ – zu werden. Die Aufhebung von schwarz-weißen Rollenzuteilungen spielt bei der Interpretation der weiteren Lebensgeschichte von Milan Holub eine Rolle: Ohne einst ein glühender Kommunist gewesen zu sein, wäre er nicht zum Chartisten geworden. Der Ich-Erzähler, neben Pollok, Lula und Holub nur einer der vielen Erzähler dieser Geschichte, scheint dabei genauso ahnungslos zu sein wie der Leser. Auch er erhält zunächst allein die Fassung von Pavel Pollok, die durch die Allusion zur Biographie von Pavel Kohout zusätzlich gestützt wird, glaubt sie, bis er mit Milan Holubs Fassung der Geschichte konfrontiert wird und so die erste Fassung der Geschichte als naiv verwerfen muss. Ähnlich geht es dem Leser, wobei die kritische Lektüre der Geschichte ohne die naive nicht möglich wäre.

Wo ist aber der Autor einzuordnen, der durch den naiven Leser zum kritischen spricht und ihn dadurch modelliert, und welcher Sprache bedient er sich? Die Sprache, die das so genannte auktoriale Subjekt verwendet, ist subtil und explizit zugleich. Sie besteht in der Komposition und dem Umgang mit dem Wissen, in der Kodewahl und Namengebung u. ä. Der Sinn der Erzählung, den man in der oben erläuterten Erzähl- bzw. Bedeutungshybridität sehen könnte, scheint dabei am deutlichsten durch die sprachliche Hybridität gestiftet zu sein.

Diese spielt bei der Sinngebung und -erfassung der Geschichte eine Schlüsselrolle. So kommen in den Dialogen immer wieder tschechische Repliken vor (vgl. 20, 24, 28, 31, 41, 53, 55, 64), die sich vom deutschen Part des

Erzählers abheben, in den Mund des Schriftstellers Milan Holub und des 1960 in Prag geborenen und 1970 nach Deutschland emigrierten Erzählers, der selbst schreibt und als Lektor tätig ist und somit an den Autor der Erzählung erinnert, gelegt werden. Die Mehrsprachigkeit wird auch in Bezug auf den Landes- und Sprachenwechsel von Pavel Pollok, Milan Holub und dem Erzähler thematisiert:

Jedesmal, wenn ich seitdem an ihn denken mußte, wütend über seinen Verrat und voller Bewunderung für die Kraft, mit der er sich Deutsch beigebracht hatte, um bei aller Aussichtslosigkeit weiterschreiben zu können, [...] erinnerte ich mich daran [...]. (38)

Was haben denn die Lügen, die Sie erzählen, damit zu tun, dass ich natürlich lieber in Prag geblieben wäre, statt als Kind ungefragt in die Fremde verschleppt zu werden. (53)

Später, in München, am Petuelring, lebte ich zunächst genauso weiter, ich ging [...] selten hinaus, ich verkroch mich in meinem Zimmer, ich las jahrelang nur tschechische Bücher, ich hörte tschechische Platten, ich schrieb tschechische Märchen, und alles war so, als stünden draußen noch immer die Panzer der Roten Armee (54).

Ich dachte an Mama, an Papa, ich dachte an unser vergeudetetes Leben, das vielleicht gar nicht so vergeudet war, wie wir immer fanden, ich dachte daran, daß ich – trotz des schweren Anfangs – in Deutschland schließlich ja doch noch Fuß gefaßt hatte, ich dachte an meine Freunde und Kollegen von den Zeitungen und Verlagen, die mir immer wieder Arbeit besorgten, [...] ich dachte an meine Freundin, an meine deutsche Freundin, ich dachte an meine Geschichten, die ich auf deutsch schrieb und in die ich dennoch all meine Hoffnung setzte und ich dachte ebenfalls daran, daß ich es in diesem Land viel leichter gehabt hatte als meine Eltern und zugleich so viel schwerer als Milan Holub [...]. (64)

Sinnegebend ist die sprachliche Hybridität dort, wo die Aufspaltung der *deutsch* geschriebenen Geschichte in zwei Fassungen, durch die Differenz zwischen Opfer und Täter aufgehoben wird und die Protagonisten austauschbar erscheinen⁷, auf der Ebene des auktorialen Subjekts in den *tschechischen* Namen der beiden Protagonisten aufgegriffen wird und dadurch – für den kritischen und sprachlich hybriden Modellleser – geschärft und verständlich gemacht wird. Die Feststellung hinsichtlich der Namengebung müssen wir nun konkretisieren.

⁷ Diese Austauschbarkeit wird dadurch unterstrichen, dass die beiden dem kommunistischen Regime zuarbeiten, in Moskau dieselbe Universität und dasselbe Fach studieren, schriftstellerisch tätig sind und eine Frau lieben und teilen.

Die beiden Protagonisten der Erzählung heißen *Pavel Pollok* und *Milan Holub*, wobei *Pavel Kohout* („Paul Hahn“) nicht allein durch die oben erläuterten Biographeme, sondern auch durch den Namen *Holub* („Taube“) assoziiert wird.⁸ Damit wird aber der Name *Pavel* und *Kohout* zugleich auch auf zwei Figuren aufgespalten: ***Pavel Pollok*** und ***Milan Holub*** alias „Kohout“. Der Name *Pollok*⁹ dürfte man wiederum als eine Kombination der französischen Wörter (*la*) *poule* („Henne“) und (*le*) *coq* („Hahn“) lesen, die durch den Sinn auf *Pavel Kohout* („Hahn“) verweist, durch den französischen „Klang“ aber auch *Milan Kundera* assoziiert, dessen „Name“ ebenfalls auf zwei Figuren verteilt wird: ***Milan Holub*** und ***Pavel Pollok*** alias „Kundera“. Damit wird die jeweilige Identität bei der Namengebung nicht nur auf zwei Figuren aufgespalten, sondern die Namen erscheinen dadurch auch als völlig austauschbar. Diese Austauschbarkeit der Namen und Charaktere reflektiert dabei sehr wohl die Schizophrenie des Stalinismus, in dem die Opfer zu Tätern und die Täter zu Opfern werden, wie sich dies bereits auf der Ebene der Geschichte abzeichnet. Durch die Namengebung wird aber der Sinn der Geschichte deutlicher: *Pavel Holub* „Hahn“ alias *Milan Pollok* „Poul(c)oq“ wird zum Prototyp des tschechischen Intellektuellen der 1950er bis 1970er Jahre.

Einem nur deutschsprachigen Leser dürfte dieses Wortspiel auf der auktorialen Ebene allerdings kaum zugänglich sein, während die deutsch geschriebene Erzählung einen rein tschechischsprachigen Leser wiederum kaum erreichen kann. So scheint es, dass es neben dem kritischen Leser, der die beiden Fassungen der Geschichte ähnlich wie der Erzähler zu identifizieren weiß, noch einen ‚hyper-kritischen‘, den ‚dritten Leser‘ gibt, der sowohl des Deutschen als auch des Tschechischen mächtig ist und so den Sinn der Erzählung am ehesten erschließen kann. Zugleich zeigt dieses Wortspiel, dass der Autor der Erzählung in der tschechischen Sprache und Kultur wie in der deutschen verankert ist. Diese eignet man sich jedoch aus einer Fremd- bzw. Außenperspektive an und begibt sich auf diese Weise in den ‚dritten Raum‘ außerhalb der beiden konkreten Sprachen und Kulturen, wie dies in der Erzählung selbst – auf der Ebene des Erzählers – einleuchtend dargestellt wird:

[...] ich war wieder acht Jahre alt, ich befand mich im Zeltlager an der Sázava, es war der Morgen des 22. August 1968, ein dunstiger, dunkler Sommermorgen,

8 Auf dieselbe Vogelart griffen im Übrigen auch die Chartisten zurück, die für *Pavel Kohout* („Hahn“) den Spitznamen *Holub* („Taube“) benutzt haben. Abgerufen etwa in DIENSTBIER 2006.

9 In der Variante *Pollak* als jüdischer Name im mitteleuropäischen Kontext weit verbreitet; vgl. etwa den Namen des Ehemanns von Milena *Pollak*, geboren *Jesenská*.

ich hatte verschlafen, und als ich die Augen öffnete, hörte ich, wie alle Kinder um mich herum weinten, sie weinten, weil in der Nacht der Krieg ausgebrochen war, sie riefen mit ihren dünnen Stimmen nach ihren Eltern, und das Schluchzen erhob sich über den ganzen Ort. *Dies war meine einzige Erinnerung* an jenen kalten Sommer; die Panzer und Straßenschlachten, das brennende Prager Rundfunkgebäude und den verweinten Mann, der im Pyjama auf die Straße hinausgelaufen war und sich mit entblößter Brust vor das Kanonenrohr eines russischen Tanks stellte – das alles kannte ich nur von Fotos und aus Fernsehdokumentationen, ich hatte es erst viel später gesehen und *wirklich zur Kenntnis genommen*, Jahre danach, *im Westen*. (54, kursiv MN)

Der Begriff des ‚dritten Raums‘, den wir hier an den hybriden Modellleser angebunden und diesen zum ‚dritten Leser‘ umbenannt haben, ist hier insofern hilfreich, als er uns erlaubt, außerhalb der tschechischen und deutschen Kultur zu bleiben und der Richtungsangabe der Akkulturation zu entgehen. Dies ist umso wichtiger, als nicht ganz klar ist, was mit Blick auf Sprache, Land und Kultur primär und sekundär, eigen und fremd, authentisch und angeeignet sein sollte, und ob die Paare „tschechisch“ und „deutsch“ hier überhaupt greifen. Denn im Finale der Erzählung, in der es um einen anderen Sohn des Vaters des Erzählers geht, den der Erzähler zunächst nicht sehen wollte und als ‚Halbbruder‘ auf Distanz hielt, identifiziert er sich mit ihm emotional und erzählt sich somit in einen anderen Raum jenseits von deutsch und tschechisch:

[...] und an einem niedrigen, hellen Schreibtisch saß, mit aufgesetztem Kopfhörer, über ein großes Buch gebeugt, ein acht oder neun Jahre alter Junge, er hatte *pechschwarzes Haar*, ein *feines kluges Gesicht* und *dunkle, olivfarbene Haut*, seine *braunen Augen* flogen über das Papier, und das war also der Augenblick, als ich *meinen Bruder David* zum ersten Mal sah. (66, kursiv MN)

3 Hybridität und Modellautor

Es wäre auf Grund der gerade analysierten Erzählung sicherlich falsch, Maxim Biller in die deutsch geschriebene Minderheitenliteratur zu ‚verbanen‘, wie dies die auf interkulturelle Literatur ausgerichtete Germanistik in solchen Fällen zu tun pflegt (vgl. CHIPELLINO 2000). Billers Prosen kommen im Übrigen auch ohne einen Bezug zum tschechischen, böhmischen oder Prager Kontext gut aus. So findet sich in seinem ersten Erzählband *Wenn ich einmal reich und tot bin* (1990) oder im Drama *Kühltransport* (2001) kein Hinweis darauf. Und soll er seine literarischen Vorbilder nennen, greift er

auf Namen wie Saul Bellow, Philip Roth oder Isaac Bashevis Singer zurück, nicht auf tschechische Schriftsteller (vgl. z.B. BILLER 2005). Auf der anderen Seite lässt sich nicht übersehen, dass in Billers Büchern zwar immer wieder betont wird, dass „sämtliche Figuren und Handlungen frei erfunden sind“ (so z.B. in BILLER 1990: 12, BILLER 1994: 12, BILLER 2003: 8), dass er aber sehr wohl seine Biographeme (vgl. u.a. den Erzähler in der analysierten Erzählung sowie den Erzähler in *Esra*), seine tschechische Sprachkompetenz sowie sein Wissen über das tschechische Milieu einsetzt und dass der textuelle Chronotopos durch die zeiträumliche Erfahrung des Autors bestimmt ist. Vor allem auf die 1960er Jahre in Prag sowie auf die Emigration kommt Biller in seinen Texten wiederholt zurück, so etwa in seinen Feuilletons *Deutscher wider Willen* (*Deutschbuch* 2001) oder *Meine schönste Revolution* (*Tempo*-jahre 1991), in seinem Selbstporträt *Der gebrauchte Jude* (2009) und gestreut auch in seinem literarischen Werk. Auch die erste und letzte Erzählung des Erzählbandes *Bernsteintage* (2004) werden in Tschechien bzw. in der Tschechoslowakei situiert und beide beziehen sich u.a. auf die Atmosphäre des Prager Frühlings, die in Billers Texten wie die ausgestorbene Flora und Fauna im Bernstein konserviert ist.

Dieses tschechische – in anderen Texten das deutsche – Milieu ist in Billers Texten allerdings in der Regel zugleich auch ein jüdisches, wie sich dies bereits im Zitat am Ende des vorausgehenden Abschnitts abzeichnete. So lassen sich in *Wenn der Kater kommt* aus dem Erzählband *Bernsteintage* (2004) in der Biographie des Hauptprotagonisten Marek Radek Billers Biographeme erkennen, während der Name Alfred Radek, wie der Vater von Marek Radek heißt, als Hinweis auf den tschechischen Theater- und Filmregisseur Alfréd Radok (1914–1976) verstanden werden kann, auf dessen Schicksal in der Erzählung in einigen Details angespielt wird, so v.a. im Zusammenhang mit dem letzten, verschollenen und besten Film von Alfred Radek mit dem Titel *Das Mädchen in schwarz*, in dem es um „eine Frau und einen Mann, Rache und Verrat, Holocaust und Gegenwart“ ging (BILLER 2004: 194). Alfréd Radok wiederum verarbeitete in *Daleká cesta* (1949, Der weite Weg), seinem ersten eigenständigen Film, Erfahrungen aus dem Arbeitslager, in das er als Jude verschleppt wurde.¹⁰ Auch in der Erzählung *Hanna wartet schon* aus dem Erzählband *Land der Väter und Verräter* (1994) geht es eher um eine ironische Auseinandersetzung mit dem Topos von Kafkas Prag und der rein jüdischen Ehe, die Hanna anstrebt und als Beitrag zur Überwindung des Holocaust versteht, als um die samtene Revolution, die Anlass für die Reise nach Prag war. Auch in

¹⁰ Dieser Film wurde aus politischen Gründen aus dem Verkehr gezogen.

Esra unterstreicht das Tschechische lediglich die sprachliche und kulturelle Hybridität von Billers jüdischem Helden.

In Texten wie *Ein trauriger Sohn für Pollok*, in denen ein hybrider Modellleser und auf der Ebene des auktorialen Subjekts ein hybrider Modellautor konstruiert werden, dem auch in anderen Texten zu begegnen ist, scheint die sprachliche und kulturelle Hybridisierung ein Wesensmerkmal von Billers Texten zu sein, so dass sich die Frage stellt, ob man nun über die Ebene des auktorialen Subjekts eines Textes gehen und Maxim Biller als Autor doch als einen ‚Grenzgänger‘ bezeichnen kann.

Die sprachliche und kulturelle Hybridität in Bezug auf sein Werk reflektiert Maxim Biller schließlich selbst in einem Interview für die Zeitschrift *Host* (2005). Weil er auf Deutsch schreibt, bezeichnet sich Biller selbst als einen deutschen Schriftsteller, denn der Schriftsteller existiere nur in der Sprache. Zugleich sieht er aber auch seine Andersartigkeit, wenn er schreibt:

Jetzt könnte ich genauso apodiktisch, wie ich am Anfang gesagt habe, dass ich ein deutscher Schriftsteller bin, sagen, dass ich ein jüdischer Schriftsteller bin, und daher sind mir diese Autoren selbstverständlich nahe. Aber das sind zwei unterschiedliche Sachen, Kategorisierungen von zwei unterschiedlichen Bereichen. Und wie ich am Anfang unseres Gesprächs gesagt habe, dass ich ein deutscher Autor bin, so könnte ich jetzt am Ende des Gesprächs sagen, dass ich vor allem ein jüdischer Autor bin. Ein jüdischer Autor zu sein, bedeutet nicht auf Hebräisch zu schreiben. Jüdische Autoren leben in verschiedenen Ländern und schreiben in der Sprache der Länder, in denen sie leben. Vielleicht widerspreche ich mir gerade, aber ich lasse es einfach so. Es ist nämlich ein Widerspruch, in dem ich lebe. Ich bin manchmal ein deutscher und manchmal ein jüdischer Autor. (Transkript eines Interviews für die Zeitschrift *Host*)¹¹

In der Einführung zur Auswahl seines Werkes in *Der perfekte Roman* (2003a) sagt er über sich selbst als Autor:

Ich habe in München, in Frankfurt und in Berlin geschrieben, jetzt schreibe ich manchmal auch in Prag. Ich mag das. Wenn ich in Prag schreibe, frage ich mich, ob es gut ist, daß ich als Zehnjähriger von dort weggegangen bin. Wahrscheinlich

¹¹ „Ted’ bych stejně apodikticky, jako jsem na začátku řekl, že jsem německý spisovatel, mohl říct, že jsem židovský spisovatel, a proto jsou mi tito autoři samozřejmě blízcí. Ale to jsou dvě různé věci, kategorizace ze dvou rozdílných oblastí. A jako jsem na začátku našeho rozhovoru řekl, že jsem německý autor, tak bych teď na konci našeho rozhovoru mohl říct, že jsem především židovský autor. Být židovským autorem neznamená psát hebrejsky. Židovští spisovatelé žijí v různých zemích a píšou jazykem zemí, v nichž žijí. Možná si zrovna protiřečím, ale prostě to tak nechám. Neboť je to protimluv, v němž žiju. Jsem někdy německý a někdy židovský autor“. (BILLER 2005: 63, übers. v. MN)

schon. Wer einmal den Boden unter den Füßen verloren hat, wirbelt besonders schön und anmutig durch die Luft, während er fällt. (BILLER 2003a: 9)

Die Metapher der Entwurzelung, der man auch bei Franz Kafka begegnet und die sich bei Achad Haam in der Metapher des „Luftmenschen“ mit den ‚Luftwurzeln‘ zuspitzt (vgl. BERG 2008), verweist allerdings stärker auf die jüdische als auf die tschechische literarische und kulturelle Tradition. Prag und Tschechisch sind lediglich Mittel, durch die sich der Autor der deutschen Literatur und Kultur entzieht, während er sich darin durch die Literatursprache einschreibt.

4 Fazit

Um es zusammenfassend noch deutlicher zu machen, ging es in dem Beitrag nicht um die Frage, ob Maxim Biller als Autor ein Grenzgänger ist oder nicht bzw. ob er neben der deutschen auch dem Kanon der tschechischen Literatur zuzuordnen ist, dessen Revidierung DUDKOVÁ (2009) und KOELTZSCH (2009) anregen, oder dem Kanon der Literatur an der deutsch-tschechischen literarischen und kulturellen Grenze, den CORNEJO (2010) konstruiert.¹² Vielmehr ging es darum zu zeigen, dass es Texte gibt, die sprachlich wie inhaltlich einen hybriden Modellleser voraussetzen, von dem – und nur von dem – sie als Ganzes interpretiert werden können. Diesen Modellleser haben wir als ‚dritten Leser‘ bezeichnet, um deutlich zu machen, dass diese Hybridität im ‚dritten Raum‘ außerhalb scheinbar homogener Kulturen verortet ist. Durch den hybriden dritten Leser entzieht sich auch das auktoriale Subjekt einer solchen Zuordnung. Wenn eine solche Hybridisierungsstrategie im Zusammenhang mit mehreren Texten festzustellen ist, die einem Autor zuzuordnen sind, könnte er in denselben Kategorien reflektiert werden, die auch für seine Texte relevant sind, bzw. als Grenzgänger bezeichnet werden. Einen gewissen Sinn hätte eine solche Aussage, solange sie auf Texten basiert und sich auf einen Autorentypus bzw. eine Erzählperspektive bezieht. Als eine biographische Aussage über den Autor kann sie kaum weiterführend sein.

¹² Für andere Kontexte vgl. etwa SVATOŇ/ HOUSKOVÁ 2009, kritisch vgl. NEKULA 2011.

Literaturverzeichnis:

Primärliteratur

- BILLER, Maxim (1990): Wenn ich einmal reich und tot bin. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- BILLER, Maxim (1991): Tempojahre. München: dtv.
- BILLER, Maxim (1994): Land der Väter und Verräter. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- BILLER, Maxim (2000): Die Tochter. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- BILLER, Maxim (2001a): Kühltransport. München: dtv.
- BILLER, Maxim (2001b): Deutschbuch. München: dtv.
- BILLER, Maxim (2003a): Der perfekte Roman. München: dtv.
- BILLER, Maxim (2003b): Esra. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- BILLER, Maxim (2004): Bernsteintage. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- BILLER, Maxim (2005): „Jsem někdy německý a někdy židovský autor“. Interview von Marek Nekula geführt. In: Host 21, Nr. 9/2005, S. 62-63.
- BILLER, Maxim (2009): Der gebrauchte Jude: Selbstporträt. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- KOHOUT, Pavel (1987): Wo der Hund begraben liegt. München: Albrecht Knaus.

Sekundärliteratur

- AMBROS, Veronika (1993): Pavel Kohout und die Metamorphosen des sozialistischen Realismus. New York u.a.: Peter Lang.
- BASSLER, Moritz (2008): New Historicism, Cultural Materialism und Cultural Studies. In: Nünning, Ansgar/ Nünning, Vera (Hrsg.): Einführung in die Kulturwissenschaften. Stuttgart/ Weimar: Metzler, S. 132-155.
- BERG, Nicolas (2008): Luftmenschen: Zur Geschichte einer Metapher. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- BHABHA, Homi K. (1994): The Location of Culture. New York: Routledge.
- CHIELLINO, Carmine (Hrsg.) (2000): Interkulturelle Literatur in Deutschland: Ein Handbuch. Stuttgart/ Weimar: Metzler.
- CORNEJO, Renata (2010): Heimat im Wort: Zum Sprachwechsel der deutsch schreibenden tschechischen Autorinnen und Autoren nach 1968: Eine Bestandsaufnahme. Wien: Praesens.
- DIENSTBIER, Jiří (2006): Přijem. In: Jungmannová, Lenka (Hrsg.): V hlavní roli Ferdinand Vaněk. Praha: Academia, S. 305-343.
- DUDKOVÁ, Veronika et al. (Hrsg.) (2009): Na rozhraní kultur: Případ Paul Pavel Eisner. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně.
- ECO, Umberto [1979] (2010): Lector in fibula: Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech. Praha: Academia.
- FISCHEROVÁ, Andrea/ NEKULA, Marek (Hrsg.) (2012a): „Ich träume von Prag...“: Deutsch-tschechische literarische Grenzgänge. Passau: Stutz.

-
- FISCHEROVÁ, Andrea/ NEKULA, Marek (2012b): Der dritte Raum des Traums. In: Dies. (Hrsg.): „Ich träume von Prag...“: Deutsch-tschechische literarische Grenzgänge. Passau: Stutz Verlag, S. 7-22.
- FIŠER, Zbyněk (2009): Překlad jako kreativní proces: Teorie a praxe funkcionalistického překládání. Brno: Host.
- KOELTZSCH, Ines (2009): Úvodem: Myslet mezi kulturami. In: Dudková, Veronika et al. (Hrsg.) (2009): Na rozhraní kultur: Případ Paul Pavel Eisner. Ústí nad Labem: Univerzita J.E. Purkyně, S. 9–13.
- KOSATÍK, Pavel (2001): Fenomén Kohout. Praha: Paseka.
- NEKULA, Marek (2004): Maxim Biller, česká literatura a Praha. In: Host 20, Nr. 9, S. 81–84.
- NEKULA, Marek (2011): Kanonizace monolingvalismu. Kanonizace multilingvalismu? In: Česká literatura 59, Nr. 6, S. 791–811.
- PFEIFEROVÁ, Dana (2010): Libuše Moníková – Eine Grenzgängerin. Wien: Praesens.
- RUTHERFORD, Jonathan (1990): The Third Space. Interview with Homi Bhabha. In: Ders. (Hrsg.): Identity: Community, Culture, Difference. London: Lawrence and Wishart, S. 207–211.
- SVATOŇ, Vladimír/ HOUSKOVÁ, Anna (Hrsg.) (2009): Literatura na hranici jazyků a kultur. Praha: Filozofická fakulta Karlovy Univerzity.