

Nicolas-Born-Preise

2024

an Maxim Biller
und Charlotte Gneuß

Herausgegeben von
Matthias N. Lorenz

Wehrhahn Verlag



Nicolas-Born-Preise 2024



Nicolas-Born-Preise 2024

an Maxim Biller
und Charlotte Gneuß

Herausgegeben von
Matthias N. Lorenz

Wehrhahn Verlag

Die Nicolas-Born-Preise werden zu Ehren des niedersächsischen Schriftstellers Nicolas Born im zweijährigen Turnus vom Land Niedersachsen an Autorinnen und Autoren vergeben, deren Texte sich durch hohe literarische Qualität auszeichnen und mit gesellschaftskritischen Themen auseinandersetzen. Die Reihe zur Dokumentation der Nicolas-Born-Preise im Wehrhahn-Verlag präsentiert die Laudationes auf die Preisträger:innen und deren Dankesreden. Sie wird seit 2025 von Matthias N. Lorenz im Auftrag der Niedersächsischen Literaturkommission herausgegeben und erscheint nunmehr open access. Die bisher erschienenen Bände sind im Anhang verzeichnet.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

1. Auflage 2026

Wehrhahn Verlag

www.wehrhahn-verlag.de

Layout: Wehrhahn Verlag

Das Umschlagbild von Inge Werth zeigt den Schriftsteller Nicolas Born (1937–1979) am 31. August 1979, ein Vierteljahr vor seinem Tod.

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Europe

© bei den Autorinnen und Autoren

ISBN 978–3–98859–170–8

Inhalt

Matthias N. Lorenz

»Was soll das? Wem hilft das? Wozu ist das gut?«

Zur Verleihung der Nicolas Born-Preise

— 7 —

Saskia Fischer

Vom Eigensinn der Literatur

Laudatio auf Maxim Biller

— 21 —

Maxim Biller

Der Dichter ist ein einsamer Jäger

Dankesrede zum Nicolas Born-Preis 2024

— 35 —

Matthias N. Lorenz
R. E. S. P. E. C. T.
für Charlotte Gneuß
— 53 —

Charlotte Gneuß
Ich will eine Rede schreiben
Dankesrede zum Nicolas Born-Debütpreis 2024
— 63 —

Hinweise zu den Ausgezeichneten
und ihren Laudator:innen
— 73 —

Matthias N. Lorenz

»Was soll das? Wem hilft das?
Wozu ist das gut?«

Zur Verleihung der Nicolas Born-Preise

Maxim Biller ist Träger des Nicolas Born-Preises des Jahres 2024. Mit dem Nicolas Born-Debütpreis wurde Charlotte Gneuß ausgezeichnet. Das Land Niedersachsen ehrt mit diesen Preisen Autorinnen und Autoren, deren Texte sich nicht allein durch hohe literarische Qualität auszeichnen, sondern die zudem mit einem gesellschaftlichen Anspruch schreiben.

Bei der feierlichen Preisverleihung am 27. November im Landesmuseum Hannover wurde in allen Reden von Preisträger:innen, Laudator:innen und den Vertretern der Politik überaus deutlich, welcher Stellenwert der Literatur als einem Medium gesellschaftlicher Selbstreflexion und -verständigung zugeschrieben wird. Immer wieder wurde betont, dass die Literatur ein Medium der Empathie sei, und Großes wurde ihr zugetraut, vielleicht auch aufgebürdet: als ein solches Medium gesellschaftliche Spaltungen abzubauen. Selbst, wenn dies in Teilen Wunschdenken bleiben müsste: An der Aufwertung der Literatur in der allseits gefühlten Krise zeigt sich wohl auch der Ernst der Lage. Diese Erkenntnis war

keineswegs immer da: Eine politisch anders besetzte Landesregierung hatte dem in der Tradition seines Namensgebers dezidiert mit literarischem Engagement verbundenen Born-Preis eine gewisse Skepsis entgegengebracht und die Vergabe alternierend mit einem »Walter Kempowski-Preis für biografische Literatur« ergänzt (wenngleich sich im Ergebnis unter dessen Preisträger:innen ebenso politisch engagierte Autor:innen finden).

Dass die *Hannoversche Allgemeine* in ihrer Berichterstattung über die Preisverleihung höhnte, »wieso man eigentlich eine Literaturkommission bemühen muss, um einen Schriftsteller wie Biller mit einem Preis auszuzeichnen. Der Mann ist gut, das weiß man doch«, und unterstellte, es ginge dem Niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur bei solchen Akten wohl allein um wohlfeile Publicity (»Was soll das? Wem hilft das? Wozu ist das gut?«), zeugt angesichts dessen von Ignoranz und Naivität. Und zwar zunächst ganz basal von Ignoranz gegenüber demokratischen Verfahren: Sollte wirklich ein Minister einfach die Preisträger:innen dekretieren? Und anschließend formlos das Preis-

geld überweisen? Bedürfen Schriftsteller:innen tatsächlich keiner öffentlichen Würdigung, keines Zuspruchs, keines Publikums? Oder hat es nicht doch einen Wert, dass eine mit Vertreter:innen aus verschiedensten Bereichen der Produktion, Distribution und Rezeption von Literatur besetzte Jury ihre fachliche Expertise einbringt? Und dass ein Staat sich mit einem solchen festlichen Akt, gewissermaßen einem Staats-Akt, auch positioniert?

Der ehrenamtlich (und damit frei) arbeitenden Niedersächsischen Literaturkommission gehörten 2024 neben der Vorsitzenden Kathrin Dittmer vom Literaturhaus Hannover auch die Schriftstellerin Lisa Kreißler, der Literaturwissenschaftler Prof. Dr. Matthias Lorenz, Volker Petri vom Börsenverein des Deutschen Buchhandels und der NDR-Redakteur Alexander Solloch an. Die Kommission begründete ihre Wahl wie folgt:

Maxim Biller ist als großer Prosaist und streitbarer Essayist einer der bekanntesten deutschen Autoren seiner Generation. Sein beeindruckendes Werk findet auch eine internationale Leserschaft. Zudem ist sein Name regelmäßig ei-

ner der erstgenannten, wenn es um eine jüdische Perspektive in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur geht.

Billers Kolumnen *Hundert Zeilen Hass* sind legendär. Seine frühen Erzählungen zählen seit langem zum Kanon der deutsch-jüdischen Literatur nach der Shoah. Sein Roman *Esra* (2003) provozierte einen höchstrichterlichen Grundsatzentscheid über die Grenzen der Kunstfreiheit. Seine Romane und Novellen wie *Im Kopf von Bruno Schulz* (2013), *Biografie* (2016), *Der falsche Gruß* (2021), *Sechs Koffer* (2018) und *Mama Odessa* (2023) verhandeln mit hohem persönlichem Einsatz oft jene Themen, die erst mit Verzögerung auch im Bewusstsein der Allgemeinheit als drängende Fragen der Gegenwart begriffen worden sind: u.a. Exil, Antisemitismus und ›Neue‹ Rechte.

Bei aller Gegenwärtigkeit begreift Maxim Biller die Biografie jeder einzelnen Figur grundlegend von den familiären und sozialen Prägungen her, die die gewaltvollen Verwerfungen des 20. Jahrhunderts ihr auferlegt haben. Bei aller intellektuellen Unabhängigkeit ist Maxim Billers Werk geprägt von reichen Bezugnahmen auf den Kanon der Moderne sowie die Traditionen jüdischer

Literatur und schreibt sich so ein in die Weltliteratur.

Nach dem Terrorangriff der radikalislamischen Hamas auf Israel am 7. Oktober 2023, der einen sprunghaften Anstieg antisemitischer Übergriffe auch in Niedersachsen auslöste und nach dem es zum Risiko für Menschen in Deutschland geworden ist, öffentlich als jüdisch wahrgenommen zu werden, war die Entscheidung des Landes, einen Autor auszuzeichnen, dessen Schreiben immer auch mit einer jüdischen Perspektive auf die deutsche Geschichte und Gegenwart verbunden ist, ein Zeichen. Ein solches Zeichen schmälert nicht die literarische Bestenauszeichnung, als die die Niedersächsischen Literaturpreise fungieren: Maxim Biller wurde nicht für preiswürdig befunden, ›weil er (oder gar ›obwohl) er Jude ist, sondern weil er ganz unbestritten einer der großen deutschen Romanciers der Gegenwart ist. Aber seine Auszeichnung kam zur rechten Zeit, weil die Literaturkommission und mit ihr das Ministerium für Wissenschaft und Kultur damit anerkennen, wie wichtig seine Stimme als Schriftsteller

und Essayist gerade nach dem 7. Oktober, in Zeiten eines auch nicht interesselosen ›Nie wieder!‹ ist. Maxim Biller hat schon früh in Essays und nochmals in seinem 2009 erschienen Selbstporträt *Der gebrauchte Jude* (2009) entlarvt, wie die nicht-jüdische Mehrheitsgesellschaft sich in der Vorstellung, die Vergangenheit gut ›bewältigt‹ zu haben, eingerichtet hat – und inwiefern in diesem Schuldabwehrspiel gerade den Jüdinnen und Juden eine bestimmte Rolle zugewiesen wird, die sie als ›die Anderen‹ deutscher Identitätspolitik fixiert und so fortgesetzt ausgrenzt.

Preise verschaffen Aufmerksamkeit, sie versehen die Ausgezeichneten mit *institutionalisiertem kulturellem Kapital* (Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, 1979), das ihrer Stimme zusätzliches Gewicht verleiht. Sie sind jedoch in einer Situation wie der gegenwärtigen auch Akte der Solidarität aus der Mehrheitsgesellschaft heraus. Wie wertvoll entsprechende Solidarisierungen (gewesen) sind, wird sich noch in gesteigerter Potenz erweisen, wenn sich die politischen Verhältnisse ändern sollten und die offene, demokratische Gesellschaft weiter nach rechts kippt. Wie faschistoide Regierungen und *pressure*

groups in die literarische Kultur eingreifen, erleben Kulturschaffende und Wissenschaftler:innen derzeit nicht nur in den USA, sondern auch in EU-Mitgliedsländern wie Italien und Ungarn.

Wie sehr die demokratischen Gesellschaften angesichts eines immer unverhohleneren rechten Angriffs auf den Staat herausgefordert sind, wurde auch an Charlotte Gneuß' Dankesrede deutlich, die in diesem Band dokumentiert wird. Ihre Wahl für den Nicolas Born-Debütpreis hat die Kommission so begründet:

In ihrem Roman *Gittersee* führt Charlotte Gneuß auf eindrucksvollste Weise vor, was Literatur vermag: ein geradezu sinnliches Mitfühlen mit anderen Menschen in anderen Kontexten zu ermöglichen, allein mit den Mitteln einer genau gesetzten Sprache historische und räumliche Distanzen zu überwinden. Wir verfolgen den atemberaubend kurzen Weg einer jungen Frau vom Opfer eines repressiven Systems zur potentiellen Täterin. Wir erleben die permanente Bedrängnis, die in einer Gesellschaft mit engsten Normalitätsvorstellungen herrscht. Wir beobachten, wie die Menschen darum ringen, diesem Druck auszuweichen und wie sie mit ihren Fluchtversuchen doch immer nur

jene Gewaltverhältnisse reproduzieren, denen sie ausgesetzt sind.

In Charlotte Gneuß' Debütroman sitzt jedes Wort: Wir werden nicht aufgefordert zu fühlen, sondern wir werden in Empfindungen geworfen. Wir werden nicht über historische Zusammenhänge belehrt, sondern wir verstehen unmittelbar. Dies ist das Resultat einer meisterhaften Beherrschung der nie aufdringlich eingesetzten Mittel, der sorgsamen Arbeit an der Sprache und einer klugen Komposition. Hierzu gehört nicht zuletzt eine erzählerische Ökonomie, die uns Lesenden den nötigen Raum lässt, um die unauflösbaren Ambivalenzen der menschlichen Existenz zu erkennen und auszuhalten. In Zeiten einer oft allzu entschiedenen Debattenkultur ist *Gittersee* eine leise, aber nicht weniger machtvolle Gegenstimme, die auf die Kraft literarischer Fiktion, auf Imagination und Empathie vertraut. Ein Buch, das bleiben wird!

Hierum ging es immer wieder in den Laudationes auf Maxim Biller und Charlotte Gneuß: Anzuerkennen und zu feiern, was eine freie Literatur in einer offenen Gesellschaft vermag. Nämlich idealiter abseits von moralischen Sagbarkeitsregeln, politischen

Programmen, marktwirtschaftlichen Verwertungs- oder anderweitigen Nützlichkeitslogiken Szenarien zu kreieren, in denen im besten Sinne ›konsequenzlos‹ und damit frei über uns selbst als Individuen und Sozialwesen nachgedacht werden kann. Die Freiheit der Kunst liegt gerade in dieser *Funktionslosigkeit* (Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, 1997) begründet: Sie kann nur dann autonom beobachten, wenn sie sich die Freiheit nimmt, keine anderweitige Funktion zu haben.

Dadurch erwächst der Kunst natürlich eine eigene Funktion, die jedoch nur sich selbst verpflichtet ist und paradoxerweise gerade hieraus auch eine gesellschaftliche Relevanz bezieht. Literatur kann individuelle wie kollektive Reflexionsprozesse auf eine andere Ebene heben als ein flammender politischer Appell oder eine sozialkritische Reportage. Am Einzelnen verhandelt sie das Großganze. Durch Perspektivität und Vielstimmigkeit bringt sie Menschen (Lesende) mit historisch, räumlich oder anderweitig entfernten Menschen (Figuren) in einen Austausch – oft genug aber auch mit uns selbst, wenn wir uns in den Zügen von Figuren und Handlungskonstella-

tionen wiedererkennen und so die Chance erhalten, uns selbst einmal von außen anzusehen. Die literarische Verführung zur Teilnahme in ihrer eigentümlichen, unauflösbaren Verflechtung von Empathie und Reflexion kann solcherart Verständigung herbeiführen, festgefügte Weltbilder aufbrechen, uns produktiv irritieren und vermeintliche Gewissheiten veruneindeutigen. *Schöne Literatur*, die diesen Namen verdient (Maxim Biller hat sie in seiner Dankesrede definiert), zu lesen heißt: Wir werden involviert und zugleich auf Abstand gebracht, getroffen und ermächtigt, sind im Text und außerhalb. In dieser emotionalen wie kognitiven Tiefe sind die mit dem Lesen von Literatur einhergehenden Erkenntnisprozesse in keinem anderen Medium zu erreichen. Dass die Landespolitik mittlerweile dieses Potential erkennt und sich mit der Vergabe der Nicolas Born-Preise ausdrücklich dazu bekennt, ist wichtig. Dies sichtbar zu machen und sich darüber auszutauschen, und ja: sich auch dessen zu versichern, dass wir so Denkenden immer noch die Mehrheit in diesem Land darstellen, auch dazu dienen Verleihungsfeiern wie jene zum Nicolas Born-Preis.

Die naive Frage danach, ›was das denn alles solle, übersieht dagegen völlig den Stellenwert, der dem literarischen Diskurs auch und gerade im politischen Gemeinwesen zukommt. Dass die Literatur dabei, bei aller Schönheit, oft eine erstaunliche analytische (und mitunter auch gespenstisch prognostische) Kraft entfaltet, beweisen das Werk eines Nicolas Born, eines Maxim Biller, einer Charlotte Gneuß.

Saskia Fischer

Vom Eigensinn der Literatur

Laudatio auf Maxim Biller

»Vielleicht, aber nur vielleicht wäre alles anders gekommen«,¹ so beginnt Maxim Biller 2016 erschie-
nener Roman *Biografie*. Gleich mit den ersten Wor-
ten wird das, was geschehen ist, und das, was nun
erzählt werden wird, also die vermeintliche Wirk-
lichkeit oder zumindest das, was wir dafür halten,
als etwas lediglich zufällig Zustandekommenes
erzählt. Und so, wie wir als Lesende sie im Roman
erfahren, ist sie vor allem eines: das Produkt eines
höchst subjektiven Erzählers, der sein Publikum
dazu einlädt, wie es Biller selbst in seiner Heidelber-
ger Poetikvorlesung formuliert hat, »zu denken, es
könnte auch alles ganz anders sein, als es dort steht«.²

Vor allem dies – das Auffächern der Wirklichkeit
in eine oder viele subjektive Erzählungen und eine
Erzählweise, die hinter dem Erzählten immer auch
eine andere mögliche Wahrheit aufscheinen lässt –

1 Maxim Biller: *Biografie*. Köln 2016, S. 15.

2 Maxim Biller: *Literatur und Politik*. Heidelberg 2018,
S. 19.

führt an den Kern von Maxim Billers Schreiben heran. Vielleicht.

Denn bei einem solch großen, vielfältigen und vielstimmigen Werk wie dem von Maxim Biller, das journalistische Arbeiten und Essays ebenso umfasst wie Erzählungen, Romane, Dramen und auch Songs (kürzlich erst, im Sommer 2024, ist sein Album *Studio* erschienen), lässt sich nur schwer von einem einzigen Erzählprinzip oder gar von Einheitlichkeit sprechen. Und somit sind auch diese Überlegungen nur mögliche Perspektiven auf Maxim Billers Werk.

Aber vielleicht lässt es sich so sagen: Maxim Billers Schreiben bewegt sich nahe an der Wirklichkeit, jedenfalls suggeriert es dies. Wer Biller unbedingt in seinen Texten finden möchte, findet ihn gelegentlich. Etwa wenn er in den Erzählungen der *Bernsteintage* ein Kind auftreten lässt, das 1960 in Prag geboren wurde und 1970 nach Deutschland kam, wenn er sich in *Sechs Koffer* vermeintlich seiner Familiengeschichte zuwendet, wenn er in *Mama Odessa* einen Schriftsteller und eine erst spät zur Autorin gewordene Mutter ins Zentrum stellt oder wenn er in seinem Memoir *Der gebrauchte Jude* von seinen

Studienjahren in München erzählt und die Genese zum Schriftsteller entfaltet.

Doch wer versucht, Billers Geschichten einzig auf einen ganz konkreten autobiografischen Gehalt festzulegen, gerät schnell in ein erzählerisches Vexierspiel, in dem sich Wahrheit und Lüge, Geschichten und historische Ereignisse unendlich vervielfältigen und verkomplizieren. Es ist Billers Erzählkunst, die eine Eindeutigkeit des Erzählten infrage stellt und das fragile, oft widersprüchliche Verhältnis der Literatur zur Wirklichkeit selbst zum Thema macht. Immer geht es um die Geschichten, in denen und mit denen wir uns selbst zu verstehen versuchen, mit denen wir oft uns und einander missverstehen, mit denen wir Ausreden erfinden, uns die Wirklichkeit zurechtlegen, sie verschleiern oder etwas aufdecken, was wir vor uns selbst und voreinander allzu lange verborgen haben.

So handeln die Erzählungen im Erzählband *Bernsteintage* von Geschichten, die sich vielleicht, aber eben nur vielleicht, so ereignet haben. Es geht darin um Geschichten, die gerade erfunden oder im Kino gezeigt wurden, um Drehbücher, aus denen nie

ein Film wurde, oder um einen Film, der verloren gegangen ist. Die Geschichten haben in den Erzählungen der *Bernsteintage*, so schrieb Friedmar Apel in der *F.A.Z.*, »ihren Eigensinn und ihre eigene Zeit.«³ Manchmal werden sie gar nicht erst erzählt, immer können sie – das haben Geschichten so an sich – nur im Nachhinein erzählt werden, und damit sind es Geschichten, die sich entwickeln, die wachsen und sich verändern, so wie die Menschen, die sie erzählen. Die das Gewesene enthüllen und verbergen, meist beides zugleich, und die genau darum wissen: »Über das alles hatte David erst Jahre später nachgedacht und geschrieben«, heißt es in einer von Billers Erzählungen, »und weil er zur Einseitigkeit neigte, ging er sehr vorsichtig mit seinen Erinnerungen um. Es konnte ja sein, dachte er, dass er vor lauter Wut mal wieder vollkommen übertrieb.«⁴

3 Friedmar Apel: Maxim Billers ›Bernsteintage«. In: *F.A.Z.*, 24. März 2004.

4 Maxim Biller: *Bernsteintage. Sechs neue Geschichten*. Köln 2004, S. 23.

Damit aber führt uns Billers Schreiben selbst an die zentrale Frage heran, was wir eigentlich verstanden haben, wenn wir die Literatur nach unverbrüchlichen Wahrheiten und Fakten durchsuchen, wenn wir glauben, es wäre irgendetwas über den Text gesagt, indem wir die Figuren, die dort auftreten, als tatsächliche, ja als Figurationen des Autors und seiner Geschichte, seiner Biografie identifizieren. Nicht nur ist damit keine Einsicht über das Erzählte gewonnen, solche Lesarten zielen geradewegs vorbei an dem, was Literatur ist, wofür wir sie brauchen und was sie vermag.

Die Literatur Maxim Billers vermag sehr viel. Er ist ein versierter Erzähler, mit einem beeindruckend klaren, feinsinnigen Stil, der seine Texte gekonnt und äußerst durchdacht aufbaut, sie so kunstvoll komponiert, dass Anspielungen und Genrebezüge eher beiläufig aufgegriffen und zugleich ganz eigen anverwandelt werden. Beinahe im Sinne einer modernen Interpretation der Goethe'schen Novellendefinition kreist der Roman *Der falsche Gruß* um eine im doppelten Wortsinn unerhörte Begebenheit – den Hitlergruß, den Erck Dessauer seinem letztlich

nur eingebildeten Kontrahenten Hans Ulrich Bar-silay gezeigt hat. Und so liest sich Billers vielstim-miger, die Perspektiven vielfach brechender Roman *Sechs Koffer* zunächst wie eine Detektivgeschichte. Er beschreibt die Suche nach der Wahrheit, zu der der Erzähler sich aufmacht, um das Geheimnis zu lüften, wer seinen Großvater an den KGB verraten hat und Schuld trägt an seinem Tod in einem sow-jetischen Gefängnis. Man könnte versucht sein, hier einen Anklang an einen antiken Text, an Sophok-les' *König Ödipus*, herauszuhören, der ebenfalls um nichts weniger kreist als darum, die Wahrheit her-auszufinden, wer für den Tod des Königs, des Vaters, wie sich herausstellen wird, verantwortlich ist.

Solche möglichen Anspielungen aber bleiben im Vagen und gehen bei Biller nie ganz auf. Auch sie bil-den eben nur eine von vielen möglichen Geschich-ten, die Billers Texte entfalten und mit denen sein Schreiben die möglichen Wahrheiten des Erzählten und Erzählens selbst reflektiert. Offensiv stellen die Texte Billers dabei zuweilen nicht nur die Subjektivität jedes Erzählens heraus, sondern zugleich auch die Möglichkeiten der Imagination. So kann der Ich-

Erzähler in *Sechs Koffer*, der Enkel des getöteten Großvaters, seiner gesamten Familie, von der er erzählt, in den Kopf blicken – eigentlich eine Unmöglichkeit für einen Ich-Erzähler. Und er bleibt zugleich und interessanterweise eben genau dann, wenn er von sich selbst erzählt, denkbar unwissend und ganz seiner menschlichen Perspektive verhaftet.

Wer spricht hier also eigentlich? Selbst wenn ebendieses menschliche Ich, die Figur im Text, als beinahe gottähnlicher, allwissender Erzähler unmittelbar in die Tiefe der Gedanken und Empfindungen der anderen Familienmitglieder eindringt, so ergibt sich doch daraus keine Gewissheit. Vielmehr verändert das neue und wiederholte Erzählen der Ereignisse aus verschiedenen Blickwinkeln sowohl die Wahrnehmung der Ereignisse als auch diese zum Teil selbst. Die Erzählungen aus den verschiedenen Perspektiven bleiben Erzählungen, widersprüchlich und fragmentarisch, und so bleibt auch das Geheimnis über den Tod des Großvaters letztlich ungelöst. Mit einem geradezu ironischen Augenzwinkern lässt Biller den Roman mit den Worten enden: »Und dann

erzählte Jelena, wie es wirklich gewesen war.«⁵ Diese Erzählung aber fehlt.

Damit verdeutlicht Billers Schreiben auch, dass sich seine Literatur für keine eindeutige Wahrheit vereinnahmen lässt oder lassen möchte. Bei allem direkten Wirklichkeitsbezug der Texte illustriert Billers Erzählen, wie es sich den Freiraum gegenüber eindeutigen, verkürzten Narrativen nimmt und damit seine Autonomie unmissverständlich einklagt. Der Literaturwissenschaftler Kai Sina hat ebendiese Erzählweise Billers als deren moralische Qualität – im weitesten Sinne – gedeutet: An diesem »Beharren auf Vielfalt und Individualität« im Erzählen zeige sich die radikale Abwehr »aller kollektivistischen Weltbilder«.⁶ Billers Erzählen werde damit auch zum Ausdruck einer »Literatur der offenen Gesellschaft«.⁷

5 Maxim Biller: *Sechs Koffer*. Köln 2018, S. 198.

6 Kai Sina: *Die Stimmen*. In: Ders. (Hg.): *Im Kopf von Maxim Biller. Essays zum Werk*. Köln 2020, S. 13–26, hier S. 22f.

7 Ebd.

Einfach aber ist diese Einsicht, diese Fähigkeit zur offenen Gesellschaft nicht zu haben. Das deuten Billers Texte in ihrer ästhetischen Gestalt selbst an. In *Der falsche Gruß* wagt es die Erzählperspektive, sich ganz auf die Wahrnehmung eines Antisemiten einzulassen und die Erzählung gänzlich aus seiner Perspektive zu entfalten. Dabei sind die Schuldzuweisungen, die die Hauptfigur Erck Dessauer für seinen letztlich völlig unbegründeten Hass findet, den er auf den jüdischen Autor Barsilay projiziert, derart beschrieben, dass wir ahnen, wie sehr hier jemand die Wirklichkeit verzerrt, um sich nicht selbst als Hassenden erkennen zu müssen. Und doch ist diese Figur in ihrem neurotischen Zweifeln, in ihrer Angst, eigentlich doch selbst der Verfolgte zu sein, nicht gänzlich unsympathisch, zumindest eröffnet die Erzählperspektive Raum, um tief in ihre Gedanken einzudringen und ihren Erzählungen, Ausflüchten, Verleugnungen zu folgen.

Mit dieser Figurenzeichnung, dieser Erzählweise wird die Trennung zwischen Lesenden und Figur mindestens durchlässig. Doch dieses Spiel mit der Empathie läuft gerade nicht zwangsläufig auf ein Verständnis der Hauptfigur zu, das deren Erzählen

und Handeln als angemessen oder gar gerechtfertigt wahrnehme. Die Erzählung führt das Publikum jenseits einer identifikatorischen Lektüre eher an jenen Punkt heran, an dem es über Nähe, Abstand oder Abgrenzung zu dieser Figur nachdenkt. In ebendiesem Erzählen liegt die Forderung oder Herausforderung an die Lesenden, sich selbst als moralische Subjekte zu erkennen.

Indem Biller die Hauptfigur als Schriftsteller anlegt und beschreibt, wie dessen perfider Dokumentaroman, der letztlich nichts anderes ist als eine Verleugnung der deutschen Schuld am Holocaust, vom gesamten Literaturbetrieb und Feuilleton begeistert aufgenommen wird, nimmt dieser Autor zudem die abgründige Seite der Literatur selbst und einer intellektuellen Öffentlichkeit in den Blick. Auch hier also lädt Biller uns dazu ein, der Erzählung nicht zu trauen, uns ihr nicht einfach zu überlassen, sie nicht lediglich hinzunehmen, sondern das Verleugnen und Verdrängen zu erkennen, an dem auch die angeblich autonome schöne Literatur ihren Anteil hat.

Die ohnehin eher unsinnige, irreführende Metapher vom historischen Hintergrund, vor dem sich

Geschichten oder was auch immer abspielen, wird dabei in Billers Texten gänzlich obsolet. Deren Figuren agieren nicht vor, sie sind mitten in und durchdrungen von den historischen Zusammenhängen. In ihnen leben zuweilen wie im Falle Erck Dessauers die vermeintlich längst überwunden geglaubten Prägungen und in diesem Fall antisemitische Ressentiments fort. Die Figuren sind der Geschichte manchmal schmerzlich ausgeliefert, sind nur bedingt Handelnde und doch eben diejenigen, die die Geschichte nicht nur machen, sondern sie wiederum selbst in Geschichten erzählen und deuten.

Oft zeigt sich dabei auch eine tiefe Trauer, etwa wenn der Vater des Ich-Erzählers in *Sechs Koffer* seinem Sohn gegenüber bekennt, dass nichts so gekommen sei, wie es hätte werden sollen. Trotz aller Verzweiflung, die solche Einsichten enthalten, offenbaren diese Deutungen zugleich das Wissen darum, dass das, was war und wir das eigene Leben nennen, immer auch einschließt, dass vielleicht alles ganz anders hätte kommen können. Dass dieses Wissen um das, was hätte sein können, eben auch zum eigenen Dasein gehört. Und dass es vielleicht die Literatur

ist, die diese Einsicht in das Nichtgelebte, in das, was möglich gewesen wäre oder sein könnte, beschreiben und vervielfältigen, ja es allererst in der Imagination hervorbringen kann. Und vielleicht ist gerade das der stärkste Wirklichkeitsbezug, die größte Lebensnähe, die die Literatur für uns überhaupt herstellen kann.

Damit aber geht es nie »lediglich« um »bloße« Erzählungen, denn eigentlich geht es bei Biller immer ums Ganze – um die tragische Tiefe menschlicher Existenz, um die »lächerliche, sinnlose, herrliche Schönheit dieses absolut überflüssigen Daseins«,⁸ wie er selbst es einmal formuliert hat. Vor allem aber ist das in seinem Fall große Literatur. Wer sich damit aufhält, das Schreiben Maxim Billers einzig auf seinen faktischen Bezug zu überprüfen, darauf beharrt, dass sich hier Autobiografisches ungebrochen zeige, statt sich auf die ganz eigene Wahrheit der Geschichten einzulassen, die er uns erzählt, der glaubt vielleicht generell nicht an die Möglichkeiten und den Eigensinn von Literatur.

8 Maxim Biller: Literatur und Politik. Heidelberg 2018, S. 28f.

Maxim Biller

Der Dichter ist ein einsamer Jäger

Dankesrede zum Nicolas-Born-Preis 2024

Seit ich lesen konnte, gab es immer ein Buch, das ich jeden Tag öffnete, spätestens vor dem Einschlafen. Früher in Prag war es *Die Schatzinsel* von Louis B. Stevenson, natürlich auf Tschechisch, oder *Die Reise zum Mittelpunkt der Erde* von Jules Verne. Die *Drei Musketiere* und den *Grafen von Monte Christo* konnte ich sogar fast auswendig, das war dann schon in Hamburg. Und weil ich Karel Čapeks *Krieg mit den Molchen* liebte – wütende Tiefseebewohner kommen aus dem Meer, lernen sprechen und kämpfen und erobern die Menschenwelt –, kletterte ich nach der Schule im Arbeitszimmer meines Vaters auf seinen großen Lederstuhl mit den Rollen und zog wild schwankend aus dem obersten Fach seines Bücherregals die tschechische Ausgabe eines anderen Čapek-Romans.

In *Krakatit* musste ein junger Forscher eine Superwaffe entwickeln, bekam Schuldgefühle, dann eine fast tödliche Grippe und wurde wochenlang von Fremden gepflegt. Ob er danach ins Labor des Teufels zurückging oder sich in die Tochter seiner Beschützer verliebte, weiß ich nicht mehr. So wie ich

nicht weiß, warum Kapitän Nemo die Welt mied, die er bekämpfte, oder ob Long John Silver und der kleine Jim ihren Schatz fanden. Ich weiß nur, dass die Bücher, die ich als Kind las und liebte, von Dingen handelten, die ich selbst nie erleben und sehen würde. Bücher, die spannend waren. Bücher, die nie so endeten, wie ich es erwartete. Was ist heute anders, wenn ich lese? Wann änderte sich das?

Ich war dann schon sechzehn oder siebzehn, als ich aus einer Mülltonne in unserem Hamburger Keller ein paar Bücher zog. Ich trug sie in mein Zimmer, und weil ich gerade nichts zu tun hatte, öffnete ich die erste Seite des Buchs ganz oben auf meinem kleinen Stapel – und wunderte mich. Es fing mit zwei Taubstummen an, die in einer unbekanntenen Stadt im Süden der USA zusammen lebten, ohne Grund. Es gab einen jungen, unverschämten Revolutionär, einen traurigen schwarzen Arzt, das nervige Teenager-Mädchen Mick. Das alles war so wenig interessant und aufregend wie die Gespräche meiner Eltern, in denen es um andere Erwachsene ging. Warum warf ich das Buch trotzdem nicht einfach wieder zurück in die Mülltonne?

Ich las weiter. Ich las immer weiter und weiter. Ich las sogar tagsüber, in der Schule, unter der Bank, beim Nachhauseweg, und ich blieb nicht einmal wie sonst vor der Bäckerei in der Rutschbahn stehen, wo ich nach der Schule oft minutenlang den Bienenstich und die Berliner anstarrte und mit leerem Magen weiterging. Zuhause wärmte ich mir den Borschtsch auf, den meine Mutter für die ganze Woche vorgekocht hatte, ich lehnte beim Essen das Buch gegen die Pfeffermühle, und die roten Flecken, die die Seiten meiner Ausgabe von Carson McCullers' Roman *Das Herz ist ein einsamer Jäger* bedecken, erinnern mich an diese besondere Zeit.

Als ich dann nachts das Buch weglegte, das Licht ausmachte und die Augen schloss, schaukelten in meinem Kopf die Sätze aus meinem Buch wie Wellen nach einer langen Seereise. Ich verstand nicht, was das war, aber es gefiel mir. Und ein paar Wochen später – das Buch war längst zu Ende – stand ich nach Mitternacht plötzlich in meinem Zimmer, nachdem ich schon halb eingeschlafen war. Ich hatte wieder das große Licht angemacht und sagte wie hypnotisiert ein Gedicht auf, das ich nicht kannte.

Es ging – keine Ahnung, wieso – um einen König, der sich in seinen mutigsten Ritter verliebt, der ihn wiederum mit der Königin betrügt, aber in Wahrheit die Tochter der beiden liebt. Und wieder schaukelten zauberhaft schöne Worte und Sätze in einem automatischen Rhythmus durch meinen Kopf und die Nacht.

Wurde ich damals ein Schriftsteller? Nein, ich glaube nicht, denn ich wollte nie Schriftsteller sein. Aber ich wurde erwachsen! Denn ich begann zu verstehen, dass es beim Lesen nicht nur um die Geschichten ging, die mir erzählt wurden. Nicht nur um den Plot, nicht um das Abenteuer, nicht um die Frage, wann kommt der Graf von Monte Christo endlich frei oder gibt es eine andere Zivilisation unter dem Meer. Es ging genauso um die Musik, die man beim Lesen fremder Silben und Worte hörte, um den Takt, in dem Kommas und Punkte gesetzt waren. Um lange und kurze Sätze, die manchmal einen seitenlangen Tanz miteinander tanzten, die sich umeinander drehten, voreinander verneigten oder einer dem anderen elegant auswichen, die mal überraschend stoppten, so als wären sie außer Atem, und

mal nicht aufhören wollten, auch nicht am Ende einer Seite. War das nicht merkwürdig und schön?

Und noch etwas wurde mir, Carson McCullers sei Dank, langsam klar: Dass die Musik, die ich hörte, wenn ich ein Buch aufschlug, fast immer etwas Trauriges – heute würde ich sagen: Poetisches – hatte. Und dass ich diese Traurigkeit liebte. Später lernte ich das Wort dafür – Melancholie –, und das hatte nichts mit Depressionen oder Hoffnungslosigkeit zu tun, bloß mit der sehr erwachsenen Einsicht, dass das Leben zugleich idiotisch und manchmal trotzdem wahnsinnig toll war. Es war die Einsicht in die herrliche Absurdität des Lebens, von der man als Kind zum Glück noch nichts weiß und auch nichts wissen sollte. Oder auch: Schönheit pur.

Natürlich gab es auch Bücher, die so tot und stumm waren wie der Tisch, auf denen sie vor mir lagen, die legte ich schnell wieder weg. Bücher ohne Melodie, ohne Geheimnis, ohne Schmerz und Humor. Und es gab Bücher, die voll waren mit hässlichen Worten und zähen Redewendungen. Bücher, die wie Lexikoneinträge oder Rudé-Právo-Leitartikel klangen, wie Gesetzestexte oder rausgeschriene Be-

fehle in preußischen Kasernen, wie die Antworten auf die Fragen, die uns unsere Deutschlehrer stellten und die ich ihnen nicht geben konnte und wollte. Warum ist Bertolt Brecht auf der Seite der Arbeiter, der Bauern und der kleinen Leute? Hat Kurt Tucholsky zu spät die Gefahren des Faschismus erkannt? Sind die Dramen von Marieluise Fleißer der Anfang einer selbstbestimmten Frauenliteratur? Fuck you, ich bin hier doch nicht in einer Schulung des KBW oder im Frauencafé!, dachte ich und haute unentschuldig ins Raucherzimmer im Erdgeschoss ab. Und noch später – da saß ich schon in der Münchener Germanistenbibliothek und las mich durch die gesammelten Werke von Stifter, Heine, Thomas Mann, Ernst Weiß, René Schickele, Georg Kaiser und Jakob Wassermann – murmelte ich eines Tages plötzlich diesen Satz vor mich hin: Wer Literatur sagt, muss auch Poesie sagen. Sonst ist es eben keine Literatur.

Warum kommt es mir heute so vor, als wüsste das keiner mehr? Und wer ist schuld daran? Wie fast immer in diesem Land, wenn etwas nicht stimmt: die Nazis. Und: die Kinder der Nazis. Und: die alten

und neuen Linken. Und in diesem Fall auch noch: die Germanisten, die Kritiker. Oder etwa nicht? Zuerst wurde Literatur, die diesen Namen verdiente und meistens auch noch von Juden geschrieben war, aus dem Bewusstsein der Volksgemeinschaft gelöscht, so als wäre sie eine einzige überflüssige, riesige Computerdatei, das war gleich nach 33. Und dann wurde sie von der Nazi-Kultur-Nomenklatura und ihren willigen Skribenten durch Romane und Gedichte ersetzt, die so süßlich wie trivial wie agitatorisch waren. Denn es ging in ihnen nie um den Menschen, wie er war, sondern wie er sein sollte: ein faschistischer Roboter, ein gläserner Deutscher, der winzige Baustein einer gigantomanischen Ideologie.

Kurzer Einschub aus aktuellem Anlass: Wer heute also eine politisierte, agitatorische Literatur fordert, wer sie verlegt, wer nerohaft-idiotische Lobeshymnen auf sie schreibt, sollte nie vergessen, wer bei uns damit angefangen hat. Und auch nicht, dass es nach dem Krieg mit umgekehrten totalitären Vorzeichen genauso extrem und sinnentleert in der DDR weiterging, im Namen von Marx, Lukács und Hermann Kant. Dass zugleich im real existierenden Kapitalismus die

Kommerzialisierung unserer Gegenwartsliteratur, das literarische Ausbeuten der Instagram-Prominenz von Musikern, TV-Moderatoren und Schauspielern immer weiter vorangetrieben wird, dass all diese Halbalphabeten mit vorgehaltenem Scheck zu ihren allzu leicht verkäuflichen Scheinromanen und Less-Than-Zero-Essays gezwungen werden, macht die Sache natürlich nicht besser – denn mehr historischer Materialismus geht eigentlich gar nicht.

Aber zurück zur Stunde Null: Nach den Nazis kamen, wie gesagt, dann auch noch die Germanisten und Kritiker, was oft dasselbe war, so ähnlich wie bei den Schriftstellern, denn auch sie hatten im Dritten Reich Schulen und Universitäten besucht. Das machte die Verschwörung der antiliterarischen, antipoetischen deutschen Betonköpfe aber umso perfider, effektiver, männerbündischer. Siehe: Hans Schwerte alias SS-Hauptsturmführer Hans-Ernst Schneider. Siehe: Hans Robert Jauß, der spätestens nach seinem Tod als Sensemann in Waffen-SS-Uniform enttarnt wurde. Siehe: Günter Eich, der für den Nazirundfunk Nazitexte schrieb. Siehe: Günter Grass, der falsche Flak-Helfer.

Ja, viele – sehr viele – Literaturtheoretiker und -praktiker der BRD-Nachkriegszeit flohen vor ihrer Schuld, vor ihrer Hitler-und-Streicher-Erziehung und vor der Verfolgung durch alliierte Entnazifizierungs-Offiziere in die dunklen, undurchdringbaren Wälder des Poststrukturalismus, der Rezeptionsästhetik, der Hermeneutik, der Kahlschlag-Poetik, des L'art-pour-l'art-Bullshits, wo sie keiner finden sollte – und meistens auch nicht fand. Literatur war für sie deshalb nie Kunst, nicht Drama, nicht Liebe, nicht Schönheit und Schmerz, sondern nur die Zelle einer Versuchsmaus unter einem Mikroskop. Eine chemische Formel. Und zugleich die perfekte Tarnkappe vor zeitreisenden Judenrächern aus der Zukunft und Vergangenheit. Ich kann mich jedenfalls nicht erinnern, dass ich in fast fünf Jahren am Germanistischen Institut in der Münchener Schellingstraße auch nur einmal von einem Dozenten gehört hätte, dass Gerhart Hauptmann ein miserabler Stilist und großer Langweiler war. Dass Celan Sprache in Musik verwandelte, deren Worte wie gestohlene Noten aus Schönberg-Sonaten klangen. Dass die Lektüre von Joseph Roths sprunghafter, unredigierter Prosa

trotzdem tausendmal aufregender war als drei durchgetanzte Nächte im P1.

Und während also die Dozenten und Studenten, die schon bald als Kritiker und Redakteure die BRD-Redaktionen fluten sollten, ihren zwiebacktrockenen Rezeptionsplan für die nächsten hundert Jahre deutscher Literatur aufsetzten, verbarrikadierten sich gleichzeitig die Schriftsteller und Dichter in ihrem Gruppe-47-Turm, in ihrem Suhrkamp-Compound, wo sie sich gegenseitig die schwarzen Nazi-Flecken von ihren ärmlichen Anzügen wegbürsteten, gierig nach Lob und Preisen von Leuten, für die ein Roman nur eine mathematische Gleichung war.

Kurzum, es war genau diese Mischung aus philologischem Spurenverwischen, aus Technokratie und hybriden Peripetien, aus falsch verstandenem Romantikerbe und epidemischem Avantgarde-Schwachsinn, aus Sprachdiktat und Schreibuntertanentum, denen wir es verdanken, dass heute fast niemand mehr bei uns – nicht die Autoren und auch nicht die Kritiker, die dafür allein per Jobbeschreibung zuständig sind – imstande und willens wäre, ein rein formales Urteil über auch nur ein paar Sei-

ten Prosa zu wagen. Also, zum Beispiel, zu sagen, warum Kafkas *Prozeß* allein aus stilistischen und dramaturgischen Gründen ein gutes – ein schönes – Buch ist, aber Thomas Manns *Zauberberg* das genaue Gegenteil davon. Nämlich ein dickes, böses, hässliches Ungetüm, ein tausendseitiger Ideenroman ohne Ideen, ohne Leben, ohne Suspense, bar jeder Poesie und voller Dialoge, die wie Leitartikel und Wortmeldungen im Philosophie-Proseminar 1 klingen, nicht wie Literatur. Warum ich das so schlimm finde? Wenn die Kritik stirbt, verschwinden auch die Schriftsteller.

Ich habe bis jetzt – glaube ich – viermal das Wort »schön« und zweimal das Wort »Schönheit« benutzt, um zu erklären, was ich unter guter und einziger Literatur verstehe. Ich habe die dichterische Erhabenheit eines guten Romans der kahlen Nüchternheit eines Aktivisten-Memoirs entgegengesetzt, ich habe von gelungenen Büchern geschwärmt und hässliche Sprache verdammt. Ich habe direkt und indirekt erklärt, zuerst komme immer die Form, dann aber auch schon sofort der Inhalt, damit ein Kunstwerk funktioniert, damit es uns gefällt, und was sonst

kann Form sein als das Wort, der Satz, der Punkt, der Absatz, die Pause, die wir als schön empfinden, als anziehend?

Nur: Was ist schön? Und wie universell ist der Sinn der Menschen für das Gelungene, das Hübsche, das Perfekte, das Melancholische und meinetwegen auch für das Verführerische und Entsetzliche überhaupt? Ja, Sie haben richtig gelesen und gehört: Ich sage »universell«, denn genau das muss Literatur vor allem sein, gute Literatur, die uns alle genauso überlebt wie *Die Metamorphosen* von Ovid und Hemingways epochaler Roman *Haben und Nichthaben*.

Schön ist Natur, und der Mensch ist Natur. Wenn durch einen Fichtenwald auf einem Bergkamm der Wind fährt und die Baumkronen sich wie Wellen hin und her wiegen, findet das jeder schön, der es sieht, der italienische Bauer genauso wie der taoistische Mönch, Mussolini genauso wie Rudolf Borchardt. Wenn ein Kolibri vor einem dösenden Zebra minutenlang in der Luft steht, ist das schön. Wenn eine zehn Meter hohe Tsunami-Welle bricht, ist das schön. Und Städte sind auch schön. Die Schluchten von Chicago. Die expressionistisch-schiefen Gassen

der Prager Kleinseite, die seit Jahrhunderten immer weiter nach oben klettern und nie ans Ziel kommen. Die Akropolis, die wie ein abgestürztes Riesen-Ufo aus Athen eine Stadt wie keine andere macht. Und schön sind natürlich auch Menschen. Schön sind wir, schön sind Leser genauso wie Schriftsteller, und wenn nicht, ist es auch nicht schlimm – im Prinzip. »Ich nenne Schönheit«, schreibt der englische Schönling und Schöngest Edmund Burke in seiner Ästhetik *Vom Erhabenen und Schönen*, »eine soziale Qualität. Denn sooft uns der Anblick eines Mannes oder einer Frau, aber auch irgendeines Tiers ein Gefühl von Freude und Vergnügen bereitet, so flößen sie uns zugleich eine Gesinnung von Zärtlichkeit und Zuneigung gegen sie ein; wir wünschen sie nahe bei uns zu haben.« Warum sollte das bei einem Roman, einer Novelle anders sein?

Ich habe vor ein paar Tagen mal wieder das Buch aus dem Regal geholt, mit dem für mich alles angefangen hat: *Das Herz ist ein einsamer Jäger*, genau. Beim Lesen habe ich mich dann sehr beeilt, denn es gab eine Szene darin, ein Kapitel, das ich nie vergessen habe, ich sehnte mich seit Jahren regelrecht

danach: Bubber, ein siebenjähriger Besserwisser und Traumtänzer, der Mädchenkleider und auch sonst alles Schöne mag, steht mit einem geladenen Gewehr auf der Veranda seines Hauses in der namenlosen Südstaatenstadt, als Baby Wilson die Straße entlangläuft. Sie ist noch kleiner als er, aber sie hat ein hübsches rosa Röckchen an, goldene Locken, eine kleine rosafarbene Handtasche. Mrs. Wilson hat mit ihrer Tochter Baby sehr viel vor, sie soll es bis nach Hollywood schaffen, darum ist sie so herrlich aufgetakelt wie ein alter Transvestit. Bubber ruft, sie soll stehen bleiben, Bubber will auch mal ihre Handtasche schwenken, aber Baby ist so eingebildet wie das Starlet, das sie später nicht sein wird. Und plötzlich schießt Bubber, er schießt Baby einfach so direkt in den Kopf. »Ich wollte Baby nicht umlegen«, sagt er später weinend zu seiner großen Schwester Mick, »sie war einfach so klein und niedlich – da musste ich einfach abdrücken.«

Wie schrecklich – und wie schön!, dachte ich, als ich gestern abend endlich bei meiner Lieblingsszene in meinem Lieblingsroman angekommen war. Wie poetisch, wie melancholisch, wie ratlos, wie klug!

Und dann, beim Einschlafen, während in meinem Kopf die Romansätze von Carson McCullers sanft nachhallten, nahm ich mir vor, niemals aufzugeben – egal, was Professoren, Kritiker, Booktoker, Podcaster, Aktivisten analog und digital und überhaupt verlangten – und selbst genauso weiterzuschreiben wie immer: Im Takt meiner Worte und Sätze, immer am Abgrund der jähren menschlichen Existenz, kurz vor dem Absturz, kurz vor dem Schlagen meiner unsichtbaren Dichterflügel und dem Start zu einem Flug mitten ins Herz der Sonne, die auch dann noch brennen wird, wenn es uns alle und unsere Bücher nicht mehr gibt. Auch nicht die *Drei Musketiere* und *Die Schatzinsel*.

Matthias N. Lorenz

R. E. S. P. E. C. T.

für Charlotte Gneuß

Nominiert für den Deutschen Buchpreis, den Retzhofer Dramapreis, den Rauriser Literaturpreis; ausgezeichnet mit dem Aspekte-Literaturpreis, dem Literaturpreis der Jürgen Ponto-Stiftung, einem Literaturstipendium des Landes Baden-Württemberg und als Dresdner Stadtschreiberin. Und jetzt auch noch der Nicolas-Born-Debütpreis? Soll man eine Autorin auszeichnen, die in den letzten 12 oder 18 Monaten schon so viele Preise und Ehrungen erhalten hat?¹ Als Debütantin? Für das immer gleiche Buch? Ihren bislang einzigen Roman?

Ja, unbedingt. Ein Literaturpreis wie der Nicolas Born-Preis des Landes Niedersachsen ist eine Bestenauszeichnung. Und *Gittersee* ist schlicht das beste Debüt, das ich seit langem lesen durfte. Aber warum eigentlich? Warum ist dieser Text so gut?

1 Es sind mittlerweile weitere Auszeichnungen hinzugekommen, siehe die »Hinweise zu den Ausgezeichneten und ihren Laudator:innen« am Ende dieses Bandes.

Er ist nicht zuletzt deshalb preiswürdig, weil er überindividuell funktioniert, der große Erfolg zeigt es an. *Gittersee* vermittelt eine historisch genau vertorbare, politisch bedingte, sozial glaubhafte und geschlechtsspezifische Erfahrung an ganz unterschiedliche Leser:innen. Wir fühlen mit, egal ob Frau oder Mann, Jugendliche oder Erwachsener, ob wir nun in Ostdeutschland sozialisiert wurden oder nicht. Dies gelingt nicht, obwohl Charlotte Gneuß hier das Leben in einer Zeit und in einem Staat vor ihrer eigenen Geburt beschreibt, sondern es gelingt gerade weil sie es tut: weil sie auf die Kraft ihrer Sprache und ihrer Imagination vertraut. Indem sie das macht, was Literatur als den Raum der Fiktion auszeichnet – für die Autorin genauso wie für ihre Leser:innen: nämlich über den eigenen Standpunkt hinaus zu gehen und sich auf eine Perspektive einzulassen, die nicht die ihre ist. Die eines 16jährigen Teenagers im Jahr 1976 in der Nähe von Dresden.

Literatur wie diese ermöglicht Teilhabe am Schicksal anderer und ruft uns ins Bewusstsein, dass die Literatur das Medium der Empathie schlechthin ist. Dass literarische Empathie nicht moralische Erziehung

oder gar kitschverdächtige Gefühlsduselei bedeutet, beweist sich jedoch erst dann, wenn unser Mitfühlen nicht bloß den einwandfreien Opfern gilt, sondern auch den ambivalenten Persönlichkeiten. In Charlotte Gneuß' *Gittersee* sind dies zuallererst drei Frauen: die Nazi-Oma (die einzige Figur, die der Protagonistin auch Zuwendung zukommen lässt), die Mutter, die ihre Kinder verlässt (und wer könnte ihren verzweifelten Befreiungsversuch nicht verstehen?), und wir verfolgen in *Gittersee* den atemberaubend kurzen Weg einer ganz jungen Frau vom Opfer eines repressiven Systems zur potentiellen Mit-Täterin. Wir miterleben die permanente Bedrängnis, die in einer Gesellschaft mit engsten Normalitätsvorstellungen herrscht. Wir beobachten, wie die Menschen darum ringen, diesem Druck auszuweichen – und wie sie mit ihren Fluchtversuchen doch immer nur jene Gewaltverhältnisse reproduzieren, denen sie ausgesetzt sind.

Das zu vermitteln, ist große Kunst und verrät zuallererst die Beherrschung dessen, was Wolfgang Herrndorf so lapidar wie treffend »Handwerk«² ge-

2 Vgl. Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*. Berlin 2013, S. 14.

nannt hat. Charlotte Gneuß' Kunst geht jedoch über bloßes Handwerk hinaus. Hinzu kommt die Kunst der Einfühlung, und diese bedingt wiederum eine gewisse Zurückhaltung gegenüber den entworfenen Figuren wie auch gegenüber der Leserschaft. Nie werden wir beim Lesen von *Gittersee* gedrängt, werden uns Emotionen in dem Sinne abverlangt, dass uns gesagt würde, was wir zu fühlen hätten. Nie werden uns moralische, politische oder historische Belehrungen aufgezwungen.

Die Kunst der Autorin besteht darin, Bilder von Situationen zu zeichnen, die uns gerade *so* viele Informationen liefern, wie sie auch Leerstellen lassen, die wir selbst mit unserer Imagination füllen dürfen. Erst hierdurch entsteht das Textganze und erst hierdurch wird erklärbar, warum dieser Text für so Viele so gut funktioniert: Weil wir nicht unterfordert werden, sondern selbst die Tableaus ergänzen und vervollständigen dürfen, die Charlotte Gneuß für uns angelegt, aber nicht restlos ausstaffiert hat. In der Kunst des Weglassens besteht in allen Künsten eine besondere künstlerische Reife. Eine solche Reife auf diesem Niveau in einem Debütroman zu erle-

ben, ist zumindest außergewöhnlich – und allemal preiswürdig.

Vor dem Hintergrund dieser von der Autorin von *Gittersee* geübten Achtung der Eigengesetzlichkeit des Gegenstandes wie auch der Souveränität der Lesenden erstaunt jene Debatte, die bereits über dieses junge Buch hereingebrochen ist: ob denn eine im Westen aufgewachsene Autorin überhaupt diese Geschichte habe schreiben dürfen. Kurz, es geht um die Frage ›kultureller Aneignung‹, um die vermeintliche Entwendung einer spezifisch ostdeutschen Selbstrepräsentation.³

Dirk Oschmanns Bestseller über ›den Osten‹ als eine Erfindung des Westens⁴ würde *Gittersee* wahrscheinlich als Beleg für seine These anführen. Der ebenfalls in der DDR aufgewachsene Soziologe Steffen Mau hat Oschmanns These mittlerweile

3 Vgl. hierzu Peter Hintz: Wer schreibt die DDR? – Zu einer literaturpolitischen Debatte. In: 54books.de 29.09.2023 (<https://54books.de/wer-schreibt-die-ddr-zu-einer-literaturpolitischen-debatte/>).

4 Dirk Oschmann: Der Osten: eine westdeutsche Erfindung. Berlin 2023.

allerdings überzeugend widerlegt und kann empirisch fundiert nachweisen, wie eine ostdeutsche Identität *vom Osten her* gegen den Westen konzipiert und ausagiert wird⁵ – nicht immer ohne berechnete Gefühle der Zurücksetzung, aber im Effekt oft sezessionistisch, allemal selbstgerecht.

Dabei ist das einzige, was einer *Schriftstellerin* abzuverlangen ist, der Respekt vor ihrem Gegenstand und vor den Leser:innen. Die Gegenstände selbst aber sind in der Literatur niemals limitiert. Könnte nicht jede und jeder über alles Schreiben, dann wäre die Idee der fiktionalen Literatur als konsequenzbefreites Experimentierfeld eines *als-ob* passé. Diese Idee ist nicht bloß einer *l'art pour l'art* verpflichtet, sondern erfüllt präzise eine eminent wichtige soziale Funktion. Auf dem Feld der Literatur interessiert nicht die Identität der Schreibenden (wer auch immer sollte die festlegen?), sondern allein die Qualität des Geschriebenen. Nur sie ist es, die sich zu verant-

5 Vgl. Steffen Mau: Oststolz und Osttrotz. Die Fallstricke der ostdeutschen Identität. In: Blätter für deutsche und internationale Politik 7/2024, S. 93–102.

worten hat. Das schließt Kritik überhaupt nicht aus. In der kritischen Rezeption verwirklicht sich überhaupt erst eine literarische Kultur.

Charlotte Gneuß' Kunst hat sich hier glänzend bewährt. Ihr Roman hebt mit einem Motto an, dass nichts anderes als eine Respektsbekundung ist. Der zitierte Satz, der *Gittersee* vorangestellt ist und aus einem Brief Kafkas an seinen Freund Oskar Pollack stammt, lautet im Kontext wie folgt:

Verlassen sind wir doch wie verirrte Kinder im Walde. Wenn Du vor mir stehst und mich ansiehst, was weißt Du von den Schmerzen, die in mir sind und was weiß ich von den Deinen. Und wenn ich mich vor Dir niederwerfen würde und weinen und erzählen, was wüßtest Du von mir mehr als von der Hölle, wenn Dir jemand erzählt, sie ist heiß und fürchterlich. Schon darum sollten wir Menschen vor einander so ehrfürchtig, so nachdenklich, so liebend stehn wie vor dem Eingang zur Hölle.⁶

6 Franz Kafka: Brief an Oskar Pollak (8. Nov. 1903). In: Ders.: Briefe 1900–1912. Hrsg. v. Hans-Gerd Koch (=Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe, Bd. 1). Frankfurt am Main 1999, S. 28–31, hier: S. 28.

Deutlicher als mit diesem vorangestellten Zitat kann eine Autorin nicht signalisieren, dass sie ein selbstkritisches Bewusstsein für das Unterfangen hat, sich in andere Menschen – die des Ostens, zu einer anderen Zeit – einzufühlen. Dieses Kafka-Motto ist ein Signal des größten Respekts vor dem anderen. Und der Roman *Gittersee* ist ein Beleg dafür, dass sich auch in der Zeit zugespitzter Debatten ganz subtil und fern jeder Thesenhaftigkeit von der menschlichen Katastrophe erzählen lässt.

Charlotte Gneuß

Ich will eine Rede schreiben

Dankesrede zum Nicolas Born-Debütpreis 2024

– doch es piept der Feuermelder, es scheitert die Koalition. Ich will eine Rede schreiben, aber ein vorbestrafter Verbrecher gewinnt den US-Wahlkampf, ein anderer wirft Bomben auf Kyiv, auf Charkiw. Ich will eine Rede schreiben, aber in Israel und Palästina herrscht Krieg, Geiseln sind gefangen, Krankenhäuser werden bombardiert. Ich will eine Rede schreiben, doch das Telefon klingelt. Ein Intendant ist am Apparat, er könne mein Stück nun doch nicht inszenieren, es tue ihm sehr leid, das Theater muss schließen. Ich will eine Rede schreiben, doch in Dresden stürzen die Brücken ein, ich will eine Rede schreiben, aber die Nachbarn wählen Faschisten. Ich will eine Rede schreiben, aber eine Partei beschließt, Mitmenschen auszubürgern. Ich will eine Rede schreiben, aber nicht nur im Internet tobt ein Shitstorm. Ich will eine Rede schreiben, aber die Wasser steigen, jedes Jahr ein Jahrtausendhochwasser, jedes Jahr eine Jahrtausenddürre, – und ich schreibe meine Rede. Ich schreibe sie trotzdem, und trotzig, ich schreibe sie den Umständen zu trotz –

Ich schreibe: *Sehr geehrter Herr Minister Mohrs, sehr geehrte Mitglieder der niedersächsischen Literaturkommission, sehr geehrter Herr Lorenz, lieber Herr Biller, liebe Frau Born, – liebe Lesende,*

Seit der Veröffentlichung von *Gittersee* ist ein gutes Jahr vergangen. In diesem Jahr habe ich unendlich viel gelernt. Ich habe gelernt, wie es ist, auf einer Bühne zu stehen. In einem Diskussionspanel Rede und Antwort zu stehen. Auf dem Weg zum Hamburger Hauptbahnhof ein Radiointerview zu geben und nebenbei nach einer alternativen Zugverbindung zu suchen, weil wieder ein Zug ausgefallen ist. Ich habe Kolleginnen kennengelernt und Freundinnen gefunden. Ich habe gelernt, was es bedeutet, eine Frau in der Öffentlichkeit zu sein. Vor allem aber habe ich gelernt, dass Literatur ein empathischer Raum ist.

Es waren die Buchhändlerinnen, die Mitarbeiter in den Literaturhäusern, die Moderatorinnen und die Bibliothekare, vor allem aber waren es die Lesenden, die mich das lehrten. Sie schrieben mir Briefe und Mails. Sie teilten ihre Leseindrücke. Erinnerungen, die die Lektüre in ihnen wachgerufen

hatte. Sie schrieben mir von den Sandwegen ihrer Kindheit. Von ihrer Großmutter, die auch immer die Hühnereier beschriftet hatte. Sie schickten mir Bilder vom Bad in der Elbe. Sie schrieben, sie dachten, sie wären die Einzigen gewesen.

Von damals – in Ungarn. Von damals – in Prag. Von damals – an der Ostsee mit Neptun, dem Seeungeheuer. Das war immer so schön. Sie schrieben mir aber auch von diesem einen Freund der Familie – der gar kein richtiger Freund war. Sie erzählten mir von der Tristesse ihrer Jugend, »von dem ewigen Wartesaal« – wie eine Leserin einmal die DDR nannte. Davon, dass sie auch einmal zum Direktor zitiert wurden. Das muss ich verdrängt haben, sagte die Leserin, das hab ich so sehr verdrängt, sagte sie, ich hab es schon fast vergessen. Immer wieder habe ich das Buch weglegen müssen, erklärte eine Buchhändlerin, ich brauchte Pausen, mir kam alles hoch. Eine Schauspielerin sagte, das kann ich nicht spielen. Das ist mir zu nah.

Andere Lesende, vielleicht sogar die meisten, hatten nicht persönlich in der DDR gelebt, sodass der Text eigentlich nicht zu »nah« sein konnte. Trotzdem

sprachen sie von der Protagonistin Komma zuweilen wie von einer Schulfreundin. Sie warfen mir Kindesmissbrauch vor, weil ich Komma in eine so ausweglose Situation laufen ließ. Sie haderten mit der Mutter, die Komma verließ. Sie verstanden, dass Komma sich nicht an ihren Vater wandte. Sie mochten die Großmutter nicht. Mit der hätte ich auch nicht geredet, versicherte mir ein Herr im Pullunder, die ist ja völlig durch.

Alle Lesenden aber liebten Marie, die beste Freundin von Komma – weil sie als einzige im Text nicht mit Misstrauen, sondern mit Vertrauen in die Welt blickt. Wie die auf Menschen zugeht, sagte eine Leserin, so muss ein Mensch zur Menschheit sein.

Es mag verwunderlich klingen, doch beim Schreiben war mir diese empathische Lesart aus dem Blick geraten. Für den Text hatte ich Zeitzeug:innengespräche geführt, hatte in Bibliotheken und Stadtarchiven gesessen. Ich hatte Zeit und Ort mit Bedacht gewählt.

So ist es zum Beispiel nicht zufällig, dass meine Protagonistin Komma genannt wird und aus dem Jahr 1976 erzählt. Dem Jahr, das Historikerinnen als

Kipppunkt, als Kommastelle der DDR-Geschichte bezeichnen, als »Anfang vom Ende«.

Und es ist auch nicht zufällig, dass Gittersee am anderen Ende der Stadt liegt, ferner als dort ist man dem »Turm Milieu« in Dresden nirgends.

Und es nicht zufällig, dass im Text manchmal Bezug genommen wird auf die deutsch sowjetische Aktiengesellschaft Wismut, die in Gittersee Kohle und Uran abbaute und deren Strukturen mich an die Apparatur der Staatssicherheit erinnerten. Denn wie bei der Staatssicherheit arbeiteten die Mitarbeiter der Wismut unter Tage. Wie bei der Staatsicherheit hatten die Mitarbeiter der Wismut im Schacht andere Namen. Wie bei Staatssicherheit unterlag die Mitarbeit bei der Wismut strengster Geheimhaltung. Wie bei der Staatssicherheit wurde ihre mitunter gefährliche Arbeit mit Vergünstigungen – einem Telefon, einer Badewanne, einer guten Ferienwohnung – belohnt.

Solche Gedanken spielten für mich beim Schreiben von *Gittersee* eine wesentliche Rolle. Dazu kamen die Sprache, Dramaturgie, die Struktur, das Regelwerk des Textes. *Die Lesenden dem Text aussetzen, wie die Protagonistin der Welt ausgesetzt ist* – so stand

es in meinem Notizbuch, und weiter: *keine Zusammenfassungen, keine Erklärungen, keine Reflektionen.* (Denn Reflektion ist Nachdenken, und Nachdenken ist das Gegenteil von Gegenwart).

War ich anfangs einem emotionalen Impuls gefolgt, war ich während des Schreibprozesses vor allem mit den Hintergründen und dem Handwerk, der sprachlichen Verfasstheit und der Dramaturgie des Textes beschäftigt. Erst mit der Veröffentlichung des Romans, erst durch den Blick der Lesenden erkannte ich wieder, was sich im Text eigentlich ereignete. Als hätte ich im Schreibprozess vergessen, dass die Kunst nie um der Kunst willen, sondern immer dem Menschen zuliebe geschieht. Es war, als würde der Text erst im Akt des Lesens lebendig. Als bekäme er erst durch die Lesenden ein Herz, eine Seele. Wo ich mich um Reduktion bemühte, füllten die Lesenden die Leerstelle mit ihrer Erfahrung und ihrer Phantasie. Brach ich den Satz ab, führten die Lesenden ihn zu Ende, dachten das Ungesagte weiter, gaben den Figuren Hände, und Herzen. Sag's doch dem nicht, brüllte einmal eine Frau bei einer Lesung, der ist doch bei der Stasi.

Es mag naiv klingen, doch tief im Inneren verstand ich erst jetzt, dass Literatur ein empathischer Raum – und darum ein trotziger Ort ist. Denn Literatur trotz der Empathielosigkeit, der Dummheit, der Gewalt. Trotz der Parole, der Propaganda, der Hetze. Trotz dem Trupp, der Gruppe, dem Rudel. Dem Mob, der Meute, dem Heer. Denn Literatur ermöglicht uns, den Standort zu wechseln, die Perspektive zu drehen. Sie befreit die Sprachlosen aus der Vereinzelung. Sie bildet eine Brücke zwischen der Erfahrungswelt der literarischen Figuren und der Realität der Lesenden. Sie macht, was dem Einzelnen geschieht, für alle erfahrbar, und schafft damit, wovor sich Diktatoren, Ideologen und Faschisten fürchten: Empathie. Und deshalb schreibe ich weiter. Nicht, obwohl der Feuermelder piepst, sondern weil der Feuermelder piepst. Ich schreibe weiter, trotzdem, und trotzig, weil Literatur Zweifel in die Parole säht, weil sie Sand ist im Getriebe der Propaganda. Ich schreibe weiter, weil der Literatur ein Staat, eine Ideologie, eine Religion und eine Hautfarbe niemals wichtiger sind als der einzelne Mensch, der das Zentrum aller Literatur ist. Ja. Diesem Menschen, dem

Menschen zuliebe, schreibe ich – allen Umständen zum Trotz – schreibe ich weiter.

Ich danke den Organisatorinnen des heutigen Abends, denen, die die Stühle gestellt, die Tische gewischt, die Toiletten gesäubert, die Tickets verschickt haben. Ich danke meinem Verleger Oliver Vogel, meiner Lektorin Juliane Schindler, meinen Freundinnen, meiner Familie und meinem Partner. Ich danke Maxim Biller, dass er schreibt – und dass er weiterschreibt. Ich danke Herrn Lorenz für seine lieben, großen, viel zu großen Worte. Ich danke der Jury – Kathrin Dittmer, Alexander Solloch, Volker Petri, Lisa Kreißler und Matthias Lorenz – für ihre Arbeit, ihre Geduld und ihre Wahl. Ich danke dem Land Niedersachsen für den Nicolas Born-Debütpreis. Preise wie dieser ermöglichen ein marktunabhängiges und also tatsächlich freies künstlerisches Schaffen.

Vor allem aber danke ich den Lesenden. Ich danke Ihnen sehr.

Hinweise zu den Ausgezeichneten und ihren Laudator:innen

Maxim Biller, 1960 in Prag geboren, kam im Alter von zehn Jahren nach Deutschland. Er studierte Literaturwissenschaft in Hamburg und München und anschließend ebendort an der Deutschen Journalistenschule. Seine Kolumnen erschienen in *Tempo* («100 Zeilen Hass»), der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* («Moralische Geschichten») und der *ZEIT* («Über den Linden»). Literarisch debütierte er zunächst mit Erzählungen (*Wenn ich einmal reich und tot bin*, 1990; *Land der Väter und Verräter*, 1994), bevor 1998 der Kurzroman *Harlem Holocaust* und 2000 dann der Roman *Die Tochter* erschienen. Er hat seither Dramen, Essays, Erzählungen, Anthologien, Songs, Hörspiele, Kinderbücher, vor allem aber Romane und Novellen veröffentlicht, die in viele Sprachen übersetzt wurden: *Esra* (2003), *Im Kopf von Bruno Schulz* (2013), *Biografie* (2016),

Sechs Koffer (2018), *Der falsche Gruß* (2021), *Mama Odessa* (2023), *Der unsterbliche Weil* (2025). Er hatte Poetikdozenturen in Kassel, Heidelberg und Göttingen inne und wurde mit dem Münchner Tukan-Preis, dem Preis des Europäischen Feuilletons, dem Otto-Stoessl-Preis, dem Theodor-Wolff-Preis und dem Würth-Literaturpreis ausgezeichnet. *Sechs Koffer* stand 2018 auf der Short List zum Deutschen Buchpreis, im Oktober 2024 wurde *Kein König in Israel* von der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste zum »Hörspiel des Monats« gewählt. Seine hier dokumentierte Dankesrede zum Nicolas Born-Preis des Landes Niedersachsen erschien zuerst in der *Süddeutschen Zeitung* vom 28. November 2024 unter der Überschrift »Was ist schön?«.

*

Charlotte Gneuß, 1992 in Ludwigsburg geboren, ist gelernte Buchbinderin und studierte Soziale Arbeit in Dresden. Im Anschluss studierte sie Literarisches Schreiben am Leipziger Literaturinstitut und Szenisches Schreiben an der Universität der Künste Berlin. Ihr Debütroman *Gittersee* erschien 2023 im Verlag S. Fischer, war nominiert für den Deutschen Buch-

preis und wurde vielfach ausgezeichnet: Sie erhielt den Literaturpreis der Jürgen Ponto-Stiftung sowie den aspekte-Literaturpreis für »das beste deutschsprachige Debüt«, den Nicolas-Born-Debütpreis sowie den Grimmelshausen-Förderpreis. Die italienischsprachige Ausgabe wurde 2025 mit dem »Premio Speciale Edoardo Kihlgren Opera Prima« ausgezeichnet. 2024 wurde Gneuß Stadtschreiberin von Dresden. Im Herbst desselben Jahres erschien der von ihr herausgegebene Band *Diktatur und Utopie – wie erzählen wir die DDR?* Sie hat zudem als Gastautorin für die *ZEIT* über Themen wie Schwangerschaftsabbruch und Arbeitswelt geschrieben und ist redaktionelle Mitarbeiterin des Inhaftiertenmagazins *Aufschluss*.

*

Saskia Fischer, Dr. phil., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Deutschen Seminar der Leibniz Universität Hannover. Sie ist zudem Vorstandsmitglied der Lessing Akademie Wolfenbüttel, Young-ZiF Fellow am Bielefelder Zentrum für interdisziplinäre Forschung und Mitglied der Jury der Hannoverschen Poetikdozentur für NEUE DEUTSCHE

LITERATUR. Ihre Laudatio auf Maxim Biller erschien zuerst am 27. Dezember 2024 in der *F.A.Z.*

*

Matthias N. Lorenz ist Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Komparatistik an der Leibniz Universität Hannover und Extraordinary Professor an der Stellenbosch University in Südafrika. Er leitet das DFG-Projekt »Empathie und Störung« zur literarischen Verhandlung von rechter Gewalt und ist Mitglied der Niedersächsischen Literaturkommission, der Eidgenössischen Jury für Literatur sowie der Jurys der Hannoverschen Poetikdozentur für NEUE DEUTSCHE LITERATUR und der LiteraTour Nord.