

Hubert Winkels

VOR DEM GESETZ - ZUM LOB VON LIANE DIRKS

Rede anlässlich der Verleihung des Preises der LiteraTour Nord 2003

Meine sehr geehrten Damen und Herren,
ich freue mich, heute Abend die Schriftstellerin Liane Dirks öffentlich loben zu dürfen. Es ist eine anspruchs- und ehrenvolle Aufgabe für einen Literaturkritiker, es ist eine weitreichende und persönlich verantwortungsvolle für einen Freund. Nur sind die beiden Dimensionen der Aufgabe in diesem Fall keineswegs so leicht von einander zu scheiden, wie es üblich ist, oder wie es nach Maßgabe einer strengen und puristischen Literaturlauffassung geschehen sollte.

Nur um diese spezielle Komplikation von Literarischem und Persönlichem, von Text und Leben, von Fiktion und Biographie zu verdeutlichen, möchte ich zuerst einen signifikanten Charakterzug der langjährigen Bekannten, der Kollegin und schließlich Freundin Liane Dirks beschreiben. Und zwar ihre Strenge. Die ist nun gar nicht so ohne weiteres sichtbar. Liane Dirks hat ein wunderbares Lachen, das von Grund auf sympathisch ist, sich aber zu einem ganz autonomen Affektausdruck weiterentwickeln kann. Es kann einen Tisch überschwemmen und einen Raum vollständig ausfüllen. Es kann herrschen wie eine Reihe von Ausrufezeichen, um sogleich wieder zurück zu kehren zum anderen, von dem es ausging oder dem es gelten soll. Es ist ein starkes Lachen, ein souveränes Lachen, ein Lachen ohne Unsicherheit. Das müssen Sie mir nun erst einmal einfach glauben.

Eine andere Beobachtung können Sie gleich selbst überprüfen. Liane Dirks ist eine hervorragende Vorleserin, zumal ihrer eigenen Texte. Sie liest laut, klar und entschieden, ihre Intonation ist auch im professionellen Sinn des Wortes bühnenreif. Ich habe immer den Eindruck, dass der Artikulationsapparat selbst in freudige Erregung gerät, so vollständig und gezielt eingesetzt zu werden. Und die Texte unter dieser Stimme jubeln über die beherrschte Kraft, mit der sie zum ästhetischen Genuss gebeten werden. Was diese Vorlesestimme sich aber nie erlaubt, sind Sentimentalitäten und Gefühlsschwächen; emotionale Grauzonen hellt sie auf, Unsicherheiten werden zu diskontinuitären Fragen. Was immer die Botschaft des Textes ist, die Botschaft der Stimme ist Klarheit und Sicherheit, Souveränität. Ich nenne sie hier Strenge im Sinne der Mittel- und a fortiori Selbstbeherrschung.

Warum sind mir diese Beobachtungen so wichtig auf einem genuin literarischen Feld, einem Kontext von Texten, in einer notorischen literaturbetrieblichen Rückkoppelungssituation wie einer Laudatio?

Ich will Sie nicht hinhalten, meine Damen und Herren, und die Antwort so direkt wie möglich geben, auch wenn es längeren und genaueren Hinsehens bedarf, sie zu entwickeln: Den Hauptfiguren der drei Romane von Liane Dirks, die wir bisher kennen, fehlt jene strenge Fassung ihrer selbst, die es ihnen erlauben würde, den Gegenständen ihres Begehrens anders als unterwürfig oder überwältigend zu begegnen. Ihnen ist es nicht möglich, das Gesetz anzuerkennen und das, was ein Gesetz zwischen den Menschen aufrichtet, ein Verbot nämlich, zu ihrer eigenen inneren Sache zu machen. Das ist das eine.

Darüber hinaus stellt jeder der Romane die Frage, inwieweit nicht nur die Erzählerin, sondern, und das tut weh in den Ohren mancher Literaturwissenschaftler, inwiefern die Autorin einbezogen ist in das erzählte Geschehen. Aber es genügt doch, möchte man vorderhand sagen, wenn der Familienname der Autorin in den Text markant eingewoben ist,

wenn Zeitumstände und die Lebensstationen von Romanfigur und Autorin übereinstimmen, wenn Dokumente benannt sind, ihre Beschaffung beschrieben wird. Andererseits: "Geschriebenes stellt immer eine eigene Realität her", heißt es in einer Nachbemerkung zum Roman "Und die Liebe? frag ich sie". Zudem gilt: Klappentexte mit biographischen Angaben sagen nicht die Wahrheit jenseits des Textes, sondern sind selber welche, sogenannte Paratexte und also auch lesesteuernde Textinformationen in einem weit ausgedehnten Verweissystem. Und in eben einem solchen Klappentext, dem zu "Die liebe Angst", heißt es denn auch: "Diese Kindheit ist authentisch, aber keine Autobiographie".

Sie sehen, meine Damen und Herren, hier herrschen spannungsreiche Zusammenhänge, und deshalb nehmen Sie bitte meine Referenz auf die zu lobende Schriftstellerin des Abends bitte zu genau 50% als textinterne Rochade, und die anderen 50% zunächst als offene Frage.

Ich sagte, die Bezugnahme auf das Gesetz sei allen Helden der Romane missglückt. Im Falle von "Die liebe Angst" liegt das auf der Hand. Die kleine Anne, die noch gar nicht gelernt hat zu unterscheiden, was eingebildet, also imaginär ist, von dem, was die symbolische Ordnung der Menschen als Realität definiert, wird von eben der Gestalt des Gesetzes selbst, statt in die Ordnung hinein gestellt, über jede Ordnung weit hinausgespült. Wir erfahren schon auf der ersten Seite des Romans, wie das Mädchen den selbstmörderischen Sturz einer Nachbarin aus dem Fenster als Flugversuch erlebt; und die Familiensituation als Szene aus dem Märchen von den sieben Zwergen. Und der ganze Text wird zu einer einzigen Grenzwanderung zwischen phantasmatischer Deutung der Umgebung und einer insistierenden Zone des Schmerzes, der keinen direkten symbolischen Ausdruck gewinnt.

Die Kunst dieses Romans besteht im Kern genau in jener Unentschiedenheit der Perspektive, die die Situation des Kindes nachbildet: Die kindliche Wahrnehmung kann das Bild nicht klären nach den Regeln von Schein und Sein, Wahr und Falsch, Realem und Eingebildetem. Und die Erzählerin will es nicht.

Sie will nicht jene Linie, jene entscheidende Distinktion nachtragen, die dem Kind eben keine rettende gewesen ist. Deshalb gibt es das Schwankende in der Erzählerperspektive, das gelegentlich nachsichtig moniert wurde, tatsächlich aber eine poetisch frei gewählte Ambivalenz darstellt. Selten war eine Erzählerdiffusion so stark im Thema begründet. Und deshalb ist der Roman eine gelungene Hybridkonstruktion zwischen vorgängiger und nachträglicher Wahrnehmung. Man kann fragen, ob das einige Jahre später, nachdem sich die gesellschaftliche Aufklärung des Themas Kindesmissbrauchs massiv angenommen hatte, so noch möglich gewesen wäre, ob es noch möglich ist, ob nicht die bewussten Positionen der Opferidentifikation und der Täterabwehr das Feld gemäß der gesetzlichen und moralischen Ordnung gültig geklärt haben. Hier wird uns der jüngste Roman von Liane Dirks, die "Vier Arten meinen Vater zu beerdigen", einiges über das Mögliche lehren.

Doch zuvor möchte ich noch die anthropologische Hintergrunddimension ansprechen, die im Falle der "lieben Angst" hinzugefügt werden muss, im Fall der "Vier Arten meinen Vater zu beerdigen" jedoch schon thematisch mitgesetzt ist. Der Inzest ist nicht ein Verbrechen unter anderen, sondern gemäß ethnologischer und zumal psychoanalytischer Kulturtheorien, ein, wenn nicht das Urverbrechen. Weil sein Verbot das Urverbot überhaupt ist. Es schiebt das Begehren auf, sichert die Stabilität des Verwandtschaftssystems, generiert exogame Sozialbeziehungen, begründet alle weiteren sozialregulativen Gesetze. Deshalb ist der Inzest nicht einfach verboten, er ist bekanntlich tabu. Die Folgen eines Verstoßes gegen das Tabu kann man in beiden Romanen nachlesen: Auflösung der familiären Ordnung, Flucht und Dislozierung, d.h. ständiges Nomadentum, Entwurzelung des Einzelnen bis zur

Lebensunfähigkeit. Dessen symbolische Machtergreifung - in doppelter Lesart als genitivus subjektivus und genitivus objektivus - findet nicht statt.

Hier nun muss ich zum ersten mal auf den persönlichen Eingang meiner Überlegungen anspielen: Die Romane selbst sind jene Ermächtigung des Symbolischen, die es erlaubt, seine gleichsam pränatale Zerstörung darzustellen. Und zweitens ist bemerkenswert, ja entscheidend, auf welche Weise das geschieht. Hier kommt nun Liane Dirks jüngster Roman "Vier Arten meinen Vater zu beerdigen" in den Blick. Mancher geneigte Dirks-Leser wird schon länger der Frage nachgesonnen haben, warum sie das Thema des Kindesmissbrauchs ein zweites mal gewählt hat, offenbar mit demselben personalen Kern. Und ebenso offenbar ist der Umstand, dass jetzt die Person und die Geschichte des Vaters selbst in den genaueren Blick geraten. Es wird etwas nachgetragen, das, gemäß einem bekannten Romantitel, Liebe, also nachgetragene Liebe zu nennen, nicht grundsätzlich falsch wäre, nur zu kurz gegriffen. Es ist vor allem eine Erkenntnis, die nachgetragen wird in eine Relation, die unter allen Umständen mit Liebe, aber ebenso mit deren Verrat zu tun hat. Und die Erkenntnis hat etwas Bestürzendes, denn der Verräter der Kindesliebe, der hier den Namen Günther Dirks trägt, ist selbst des Symbolischen nicht mächtig gewesen, nicht symbolisch ermächtigt worden.

Eine kleine, eher beiläufig erzählte Szene aus den "Vier Arten meinen Vater zu beerdigen": Im Salon des eleganten und weltläufigen Herrn John, der die Männer liebt, hält eines Abends ein kluger Mann einen Vortrag über die europäische Idee. Seine kleine ernst aussehende Tochter Ruth setzt sich ganz hinten neben den fünfjährigen Günther Dirks. "Sie setzt sich hin und hört ihrem Vater zu. Günther will ihr eins von seinen Bonbons anbieten. Sie sagt, ruhig, mein Vater! als er das Papier aufrollt. Dann hört sie wieder aufmerksam zu. Günther staunt. Zuhören war noch nie wichtig für ihn gewesen. Schauen, ja, Schauen, auch Tasten, Fühlen und manchmal Schmecken. Aber nicht Zuhören."

Solche kurzen raffenden und explikativen Sätze sind immer wieder in die tempo- und szenenreiche Handlung eingestreut. Sie verbinden sich wie selbstverständlich mit ihr. Er reicht ihr ein Bonbon, sie sagt: mein Vater! Sie hört zu, er kann nicht. Er schmeckt und ist von allen Sinnen besessen, nur nicht von ihren Funktionen als Organe des Zuhörens, des Verstehens, d.h. der Internalisierung des Gesetzes. Ganz nebenbei, wir befinden uns Ende der zwanziger Jahre, wird erwähnt, dass Ruth bereits zur 'Talmud Thora Schule' geht, in die Schule des Gesetzes eben. Günther indes geht in die Schule der Gerüche und Geschmäcker, der Cremes und Öle, der Kräuter und Fette, der Aromen und wechselnden Konsistenzen weicher und flüssiger Substanzen. Seine Eltern stammen beide von Familien mit Frisiersalons ab, und beide betreiben selber einen. Die Mutter ist sehr apart, im Wortsinn, sie fasst ihren Günther nicht an, sie ist modisch kulturbeflissen und über die Maßen ehrgeizig. Und Mutter wie Vater sind beide auf der Suche nach der Substanz, die glücklich macht. Moderne Alchemisten, die ihr Lebensglück aus Natursubstraten destillieren wollen, nicht aus der Anerkennung menschlicher Beziehungen.

Der Vater ist die schwächere Figur. Er muss sich von seiner Frau einen schweren Tiegel auf dem Kopf zerschlagen lassen, weil er, um an ein karibisches Öl zu kommen, den Schmuck seiner Frau versetzt. Er wird eine Narbe zurückbehalten. Er seinerseits liebt die Erniedrigung anderer, zumal Nunes, des karibischen Kindermädchens und der vielen Frauen, die er in den Salons und Boudoirs des Zwanziger-Jahre-Hamburgs aufsucht. Und Günther wird Zeuge des triebhaften Verhaltens, er wird willentlich mit hinein gezogen in die Sphäre der ausagierten und nach außen gewendeten Erniedrigung. Und dann die braunhäutige karibische Schönheit Nune selbst, eine Schlüsselgestalt, ein Versprechen, ein Hauch von einem anderen, einem glücklichen Ort; Nune, die alle mütterlichen Funktionen für den kleinen Günther übernimmt,

seine ersten Exkreme aufbewahrt, die ihn wäscht und salbt, und die vom Vater wie eine Sklavin, also in der funktionellen Nachfolge ihrer weiblichen karibischen Vorfahren missbraucht wird. Ihr bald darauf vom deutschen Mob erschlagener Bruder ist der Bewahrer des von allen begehrten heilenden Öls, dessen Rezept in weiblicher Genealogie an die jeweils Älteste des Clans weitergegeben wird. In dieser im Grunde vaterlosen Zone des sinnlichen Genusses und der sinnlichen Gewalt wird jener Günther groß, den wir als Vergewaltiger und Kindesmisshandler erst sehr viel später kennen lernen werden.

Und noch eine kurze, aber gravierende Szene. Eine der wenigen gezielten Prägungen, die die Eltern leisten, die sie gemeinsam leisten, ist die der Begegnung mit dem zerstörten menschlichen Körper. Nach einem Chemieunfall ist Günthers Onkel, der Bruder seines Vaters, buchstäblich zerstört. Ein gesichtsloser Kopf und ein davon abgetrennter extremitätenloser Rumpf sind übrig. Und genau den anzuschauen zwingen die Eltern den kleinen Günther, den sie zu diesem Zweck anfassen und hochheben müssen. Der Vater macht aus dieser Erfahrung später, es wird nur angedeutet im Roman, ein bizarres Spiel mit seinem Sohn. Statt in ein funktionierendes soziales System, in eine tragende symbolische Ordnung, eine Familien- oder Freundesordnung initiiert zu werden, wird hier sogar die Ebene des geschlossenen Körperbildes, die erste Identitätsagentur in der Sozialisation eines Kindes, wie sie der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan mit dem Begriff des "Spiegelstadiums" bezeichnet hat, wird diese primäre Spiegelrelation zerschlagen und ein zerstörter Körper an ihre Stelle platziert. Ein perverser Akt der Einführung in die buchstäbliche Perversion, der Verkehrung des integralen Bildes des Menschen, seiner Integrität. Und diese wird Günther künftig immer wieder verletzen müssen.

Die Übergänge von hier in die weitere Lebensgeschichte des Günther Dirks sind bestechend, weil sie eine große Verwandlungskraft zeigen, eine menschliche Fähigkeit, noch aus der Zerstörung heraus kraftvoll produktiv zu werden. Um es kurz zu machen: Der Weg aus der Sphäre partialisierter Lust- und Todeskörper, aus dem Cremetopfglück des Schönheitssalons, dem kostbar duftendem elterlichem Narzissmus führt über die Küche, die stinkende und duftende, die blutige und saftige, führt über das Rohe und das Gekochte, das Derbe und Feine, führt über die hohe Kunst der Verwandlung organischen Daseins ins menschlich Mundende. Und hier liegt tatsächlich ein großes Glück, das dem späteren Unhold Günther nie weggenommen wird, das beinahe sogar - man hofft es - seine ikonographische geschichtsmächtige Apotheose erfährt, wenn er als Koch im Russlandfeldzug mittels eines göttlichen Soufflés die Erschießung eines Gefangenen verhindert - beinahe, tatsächlich aber nur hinausschiebt, um schließlich selber zum Soufflé zu werden für den mörderischen Oberst. So sind die bitteren Ironien und Perversionen der Geschichte, auch der von Liane Dirks, nicht selten.

Ich habe diesen psychologischen Komplex der Kochwerdung und der Unholdwerdung des Vaters so ausführlich dargestellt, damit sichtbar wird, mit welchen Mitteln Liane Dirks die Traumatisierung des Kindes, beider Kinder der Dirks-Familie im Roman, in einer Geschichte verankert, die die Schuld gleichsam systemisch werden lässt. Die Kräfte, die den Vater treiben, die an ihm zerren, schicksalhaft zu nennen, wäre eine quasimetaphysische Verniedlichung. Sie sind zweifellos das Resultat einer misslingenden Sozialisation. Wie diese in die Zeitumstände der späten zwanziger Jahre und vor allem der nazistischen Dreißiger und schließlich der Kriegszeit selbst eingebettet ist, also in eine Zeit der Entgrenzung, der seelischen, der körperlichen, schließlich der kriegerischen und also menschlichen Entgrenzung schlechthin, wäre ein weiteres wichtiges Kapitel.

Doch kommt jetzt alles darauf an, zu zeigen, wie hier die Erkenntnis über den Richterspruch siegt, die Genealogie dem Urteil vorgezogen wird. Fast eine Ungeheuerlichkeit, fast unbegreiflich, welche Distanzierungsleistung vom erkennenden Verstehen erbracht wird. Verstehen auch im poetischen Sinne, denn die Geschichte des Vaters ist ja keine der Stationen und der Statements, sondern eine ungemein sinnlich-szenische. Sein Weltbezug trägt ja alle jene gloriosen verworfenen Züge eines völlig enthemmten Genießers, eines Genießers im strengen Sinn des Wortes, der in das brutal Reale, in die symbolisch ungemilderten Abgründe der Natur- und Körperwelt ein übers andere mal abstürzt, manchmal wie Brechts Baal, der mit dem Geschlecht in der Erde wühlt, um sich mit der großen Natur wollüstig zu vereinen, manchmal wie ein Jack the Ripper, der heimlich in unschuldige weibliche Seelen sticht, doch immer ungebremst von jener strengen Fassung eines Ich, die uns vom Trieb der Lust und der Zerstörung separiert und zu dauerhaft sozialen und also kommunikationsfähigen Wesen macht.

Woraus resultiert diese Stärke der Erzählerin, ihre echte Souveränität, von der ich glaube, dass sie viele Leser verblüfft, ja erschreckt, weil sie mit der Erkenntnis die Schuldzuweisung und das vernünftige Urteil, also das Aburteilen wünschen? Davon erzählt auf's Schönste der Schluss des Romans. Denn hier ist ein volles Ich zugegen, das sich bereits vorher angekündigt hatte, wenn es gelegentlich als Gestalt hinter oder in der allwissenden Erzählerin hervortrat. Das Romanende nun, viele Jahre nach dem spurlosen Verschwinden des immer wieder angeklagten, flüchtenden, auch inhaftierten Günther Dirks und unmittelbar nach seinem Tod einsetzend, hat nun eine ganz gegenwärtige Ich-Erzählerin. Die missbrauchte Tochter kommt zurück in die Karibik, nach Barbados, woher Nune, des Vaters Kindermädchen, stammte, und wohin es den Vater mit seiner Familie einige böswilde Jahre gezogen hatte. Sie kommt zurück an die Stätte der Schönheit und der Schande, um den Schänder zu bestatten; zu bestatten den aus allen Ordnungen Gefallenen in größtmöglicher Ordnung; ihn symbolisch zu betten in einem ganzen Bündel wohl abgestimmter ritueller Handlungen.

Bevor sie dies tut, tritt sie noch - man hat fast den Eindruck: wieder ein in den so rustikal wirkenden Clan der weisen Frauen aus dem Stamm der Nune. Sie feiert mit ihnen einen Gottesdienst, sie wäscht mit ihnen den toten Körper, dem noch eine letzte Ölung zuteil wurde. Sie sieht ihn an, sie betet, sie trinkt und sie bedenkt ihn, sie verbrennt ihn schließlich und zerstreut ihn in alle Winde. Soweit drei der vier Arten, meinen Vater zu beerdigen.

Bei dieser Rückholung des Körpers des unseligen Nomaden in die Erde, die, wie der Ausdruck 'beerdigen' im Titel des Romans, nichts ist als eine Metapher für die Resymbolisierung des der symbolischen Ordnung Entzogenen, bei dieser Rückholung hat sie allerdings eine Begegnung mit dem Realen, die sie - und mit ihr den Leser - kurz aus der Fassung bringt.

Der auf einem Küchentisch aufgebahrte Tote wird ausgezogen und gewaschen. "Es war entsetzlich, das Ding schnellte wie ein Gummiknüppel hoch. Margaret schrie und ließ los, aber Emily zog weiter, riss die Hose die Beine runter, warf sie weg in die Ecke, dann bekreuzigte sie sich. Es war lila und niemals echt. Eine Attrappe, dachte ich, ein schlechter Witz..." . Das Organ der Verheerungen, untauglich als abstrakter Phallus, ein unkontrollierter Triebsatz, der nicht zu unterscheiden in der Lage, im Stande war zwischen oben und unten, mein und dein, zugänglich, nicht zugänglich, dieses furchteinflößende und liebe Angst zurücklassende Organ der Lust, der Willkür, der Gewalt entpuppt sich als durch und durch künstlich, als mechanisches Knopfdruckgebilde, entpuppt sich als Gliederpuppe, als aufpumpbare Attrappe, als technisches Supplement, als gemacht durch und durch, von nichts so weit entfernt wie von Trieb, Natur und Ursprung. Und die Tochter, es mit dem Handtuch

berührend wie ein giftiges Insekt, lässt einfach die Luft heraus. "Der Knopf wurde langsam größer, der Knüppel zog sich zusammen, zum Schluss fiel alles ein."

Sie selbst ist es, die ihn von seiner künstlichen Dauererregung erlöst. Und dann ist es die karibische Emily, für jene Nune einsetzend, die einstmalig sein Kindspech verwahrte, die den Körper des Günther Dirks einreibt mit Öl, jenem Öl mutmaßlich, das bereits sein Vater in Hamburg so begehrte. Ein Akt der Gnade. "Emily erlöste seine Leib", heißt es kurz und bündig.

Muss ich noch hinzufügen, dass die vierte Art, den Vater zu beerdigen, seine buchstäbliche Aufnahme in die Geschichte ist, in die Erzählung, die wir lesen und über die ich spreche bzw. meinerseits lese in dem notorischen Rückkoppelungssystem, das eine Lobrede wie jede hermeneutische Übung ist.

Aber hinzufügen will ich, dass hier, wo die Souveränität sich herstellt im Eintrag der Furcht und des Furchtbaren ins Register der erzählten Geschichten, das hier auch ein Erschrecken, das in der Erzählweise der Geschichte, des Romans selbst liegt, gewichen ist. Diese letzte Station des Romans ist viel langsamer erzählt, von hier aus wird die Getriebenheit des bislang Erzählten, das Tempo, auch eine gewisse Hektik, eine Furcht, den Boden des Erzählten zu lange an einer Stelle zu berühren, nachträglich überdeutlich. Es ist eine Kunst, ein Dreivierteljahrhundert nicht nur, aber wesentlich des Schreckens so zu erzählen, dass es die temporeiche Episodenstruktur, die Turbulenzen und den Witz eines Schelmenromans bekommt. Es ist darin auch eine Kunst der Flüchtigkeit und damit der Flucht. Und die ist an ihr Ende gekommen. Die aufstiebenden Gefühle sinken nieder wie Daunenfedern. Es ist eine gewisse Ruhe da, eigene Kinder, ein Hund, und noch einer von Barbados, und die Erzählerin erklärt uns ganz zum Schluss, was es auf sich hat mit jenem Kunstglied, das sie am toten Vater entdeckte.

Die Souveränität, die am Ende das Erzählen selbst zur Lösung, ja zur Erlösung des Erzählten macht, diese Souveränität ist auch der Strenge abgewonnen, mit der sich die Erzählerin frei macht von der Verführung durch ihr Thema, von der Sogkraft, sei es des Selbstmitleids, der Rache, der Schuldzuweisung oder des Schwankens zwischen Einbildung und Tat. Sie ist gefasst in der Geschichte, die sie sich und uns von ihm und sich erzählt.

Ich sagte vorhin, dass allen Hauptfiguren der drei Romane von Liane Dirks jene strenge Fassung ihrer selbst fehlt, die es ihnen erlauben würde, den Gegenständen ihres Begehrens anders als unterwürfig oder überwältigend zu begegnen.

Auf eine etwas verschobene Weise gilt dies also auch für jene ältere gute Freundin der berichtenden und erzählenden Liane Dirks im Roman "Und die Liebe? frag ich sie" und für deren Liebhaber; für Krystyna Zywułska also und für Thomas Herking.

Meine Damen und Herren, es ist offensichtlich, dass wir es bei dem erzählerischen Werk von Liane Dirks mit drei in größeren Abständen veröffentlichten Romanen zu tun haben und keineswegs mit einer Trilogie. Und trotzdem ist es mir, ich habe das erst später bemerkt, seit dem Erscheinen der "Vier Arten meinen Vater zu beerdigen" nicht mehr gelungen, die einzelnen Texte jeweils ganz für sich zu sehen. Es mag an der thematischen Konvergenz vom ersten und vom jüngsten Roman liegen, die den mittleren Roman, also "Und die Liebe? frag ich sie" von 1998, gewissermaßen einrahmen und so das klassische abendländische Darstellungsmodell des Triptychons evozieren und damit Fragen nach dem Gesamtzusammenhang aufwerfen. Ich habe mich bemüht, die davon ausgehende Suggestion

zu unterdrücken, und ich muss zugeben, es ist mir nicht gelungen. Und möchte deshalb jetzt - es ist meine Schlussüberlegung - sagen, warum nicht.

Der äußerste Punkt, an dem die drei Texte erkennbar, gewissermaßen in ihren thematischen Kernbezirken miteinander konvergieren, ist der Zusammenhang von Sexualität und Gewalt. Doch dieses Äußerste bleibt zunächst auch äußerlich. Der Roman "Und die Liebe? frag ich sie" läuft auf ein zentrales Motiv zu, das zugleich auch die Antwort auf die Frage im Titel ist, und das so unerhört ist, das sich schon bei der Anspielung darauf die Feder sträubt, weil man in diesen Bezirk nur ungern eindringen möchte. Es geht um Sex im Todeslager Auschwitz-Birkenau. Sex, der in einer Nacht stattfindet, an deren Ende die davon in der Ich-Form Erzählende, nämlich die mit Liane Dirks später eng befreundete polnische Jüdin Krystyna Zywulska. den sicheren Tod erwartet.

Dieses Motiv bildet den lange verborgen bleibenden Mittelpunkt des Romans, an dessen Ende es steht. Hier kommt das Traumatische und Unhintergehbare der Biographie, die der Roman auch ist, zum Ausdruck. Vor diese Zeit geht der Roman kaum zurück, sein erzählerischer Schwerpunkt liegt hingegen weitgehend in der Nachkriegszeit. Einmal in der Gegenwart, in der Krystyna ihrer jungen Freundin Liane die Geschichten ihres Lebens auf Band spricht. Zum anderen in den späten fünfziger Jahren, als ein frecher, intelligenter, offenbar göttlich bezaubernder junger Mann nach Warschau reist, um Kontakte zur recht berühmten satirischen Kabarett- und Schlagerautorin und zur Auschwitz-Überlebenden Krystyna Zywulska zu knüpfen.

Dieser leidenschaftliche junge Mann heißt im Roman Thomas Herking; in seiner Figur sind aber unschwer starke Züge von Thomas Harlan zu erkennen, dem heute als alter Mann in Paris lebenden Regisseur und Schriftsteller, langjährigen Lebensgefährten von Klaus Kinsky und vor allem: Sohn des Filmemachers Veit Haralan. In ihn verliebt sich Krystyna Zywulska unsterblich. Ich sage das sehr bewußt; anders ist gar nicht auszudrücken, mit welcher bis zur Selbstverleugnung, bis zum physischen Zusammenbruch reichenden Hingabe, ja Unterwerfung sie ihm folgt.

Und mit dieser unsterblichen Verliebtheit und Unterwerfung hat es nun eine besondere Bewandnis, die ich aus Zeitgründen etwas cursorisch skizzieren muss. Die junge polnische Jüdin war im Konzentrationslager dem Gesetz in seiner reinen, nämlich menschenvernichtenden Gestalt unterworfen gewesen. Und sie hatte die Liebe, wenn auch nur für eine Nacht, an den Tod gebunden. Mit dem deutschen Dandy, der sie über ein Jahrzehnt später in Warschau aufsucht, tritt nun auch der Sohn des Mannes in ihr Leben, dessen antisemitischer Propagandafilm "Jud Süß", wie man weiß, den KZ-Aufsehern vorgespielt wurde, um sie zu brutalisieren, um sie in ihrem antijüdischen Hass zu bestärken und in diesem Sinne arbeitsfähig zu halten. Doch die Sache ist verwickelter. Der Sohn ist ein Schöngest und ein Aufklärer. Mit Besessenheit widmet er sich der Aufarbeitung des Naziterrors und vor allem dem Nachweis einer personalen Kontinuität der Nazi Herrschaft in der deutschen Nachkriegsgesellschaft. Dazu braucht er seine Geliebte Krystyna Zywulska, die seine Mitarbeiterin wird, aber vor allem mißbraucht er sie als jüdische Legitimationsinstanz. Doch wie Liane Dirks Roman unaufdringlich aber unmissverständlich zeigt, arbeitet Thomas Herking an der Entlastung seines eigenen Nazi-Vaters, dessen schändliche Funktion und Rolle auf dieses Weise en passant heruntergespielt werden soll zu der eines eher widerwilligen Mitläufers.

Das ist die brutale Konstellation, und wie sehr diese, an der Verblendung der Krystyna Zywulska vorbei, ihren Körper dennoch erreicht, zeigt die ergreifende Szene ihres

Zusammenbruchs bei der Inszenierung eines Thomas Herking-Stücks in Berlin, das von der Judenvernichtung handelt, und zu dessen Regisseur, mit Krystyna Zywulskas Hilfe, schließlich jener Vater und alte Nazifilmer selbst wurde.

Warum also, noch einmal suggestiv gefragt, verliebt sich Krystyna unsterblich, warum unterwirft sich die gemartete Jüdin dem Herking-Pol? Weil im Konzentrationslager das Gesetz selbst als sprachlose Gewalt über sie gekommen ist. Weil sie die eigene Auslöschung mit der Liebe verkoppelt hatte. Und weil ihr in Gestalt des Herking-Sohnes eine abgeleitete Figur dieser überwältigenden Macht erschienen ist, deren Anti-Nazi-Engagement ihr gleichzeitig einen Zugang zu dieser gewaltförmigen Macht erlaubte. Eine winzige nachträgliche Öffnung in der dunklen geschlossenen Figur der Gewalt. Man kann diese Öffnung einen symbolischen Zugang nennen, weil sie eine sehr vermittelte Kommunikation mit den abgetriebenen Teilen der Biographie erlaubt. Der Roman "Und die Liebe? frag ich sie" sagt uns das nicht ausdrücklich, aber seine Dramaturgie macht es deutlich.

Erst nach dem Durchgang durch die in jeder Hinsicht nachträgliche Liebesgeschichte Krystyna Zywulskas mit Thomas Herking, also an seinem Ende, kommt der Roman zu jener einen Nacht in Auschwitz-Birkenau, die die Antwort auf die Frage im Romantitel ist. Sofort danach - ich rede von der Struktur des Romans - stirbt ihre berichtende und erzählende Hauptfigur. Man möchte hinzufügen: kann sie sterben. In diesem Sinne heißt es auf der ersten Seite des Romans, nachdem die Erzählerin Krystyna Zywulka nach der Liebe gefragt hat "Wir werden aufhören danach, nicht wahr? / Ja, sage ich. Bitte! Noch die Liebe. Es wird das Letzte sein." Und wiederholt werden diese Sätze am Romanende, bevor sie dann endlich wirklich erzählt wird. "Wir werden aufhören danach...", nun liest man diese Worte anders.

Meine Damen und Herren, vielleicht vermissen sie den angekündigten inneren Zusammenhang zwischen diesem Roman und den beiden ihn zeitlich rahmenden. Ich habe mich bemüht, davon zu sprechen. Man kann auch expliziter Struktur und Funktion des Inzesttabus mit Struktur und Funktion jener berichteten Nacht in Auschwitz-Birkenau vergleichen und auch die Weisen, wie sich die sprachlos machende Über-Gewalt in Biographien Bahn bricht. Schief und verletzend Bahn bricht, Narben produzierend, bis es schließlich zu einem Aussprechen kommt. Dieses Aussprechen ist Ziel und inhaltlicher Kern des Romans "Und die Liebe? frag ich sie". Dieses Aussprechen ist mehr als das, nämlich Form und Substanz der Romane "Die liebe Angst" und "Vier Arten meinen Vater zu beerdigen". Und noch einen Schritt weiter: Weil Liane Dirks im Roman "Und die Liebe? frag ich sie" ihrer alten und kranken Freundin Krystyna Zywulka nicht nur Ohr und Tonband, Stimme und Schrift leiht, wie man so schön sagt, sondern sich selbst in die Struktur dieses Lebens hineinstellt, sind auch Form und Substanz dieses mittleren Romans Ausweis einer gewonnenen, nein einer errungenen, eine künstlerisch errungenen Souveränität. Die Öffnung eines symbolischen Zugangs zu den Verliesen der eigenen Biographie. Dass dieses Öffnen nicht ohne Strenge geht, habe ich schon gesagt. Und dass es ein Lachen umfasst und ermöglicht, ist das Schönste daran. So wie das Schönste in der Freundschaft zwischen den beiden Frauen Krystyna Zywulka und Liane Dirks das Lachen war, das gemeinsame heftige und manchmal auch hemmungslose Lachen.