

» Erzählte Gewalt Der Fall *Hanemann*¹

Christian Kampkötter

» Erzählte Gewalt

Die Erzählungen aller Zeiten und Völker kennen die Repräsentation von Gewalt – und in den eine Kultur konstituierenden Erzählungen spielt Gewalt eine wichtige Rolle. Dies gilt sowohl für fiktionale Erzählungen als auch für Erzählungen, die den Anspruch auf Faktizität erheben. So gehören beispielsweise in den großen Erzählungen der Geschichtsschreibung Kriege, Revolutionen und Attentate zu den wichtigsten Themen. Auch die journalistische Berichterstattung hegt eine Neigung für zeitgenössische Gewaltereignisse. Ebenso kann man in fiktionalen Erzählungen eine besondere Vorliebe für die Repräsentation von Gewalt diagnostizieren.² Wohl nicht zuletzt deshalb ist der Kriminalroman zu einem der erfolgreichsten literarischen Genres geworden, und der Actionfilm in all seinen Varianten feiert nach wie vor Triumphe im Kino.

Doch Erzählungen sind nicht nur auf die Repräsentation von Gewalt beschränkt. Zugleich können sie Gewaltphänomene auch reflektieren. Diese Re-

1 Der vorliegende Beitrag entstand im Zusammenhang mit meiner Mitarbeit in dem vom Bundesbeauftragten für Kultur und Medien finanzierten und an der Universität Passau unter Leitung von Prof. Dr. Dirk Uffelman durchgeführten Projekt „Der erzwungene Bevölkerungstransfer der Jahre 1944–1950 in der deutschen und polnischen Literatur: Fremd- und Kolonisierungswahrnehmungen im Dreieck Deutsche – Polen – Russen. Teilprojekt 2A: Danzig und Westpreußen“.

2 Einen Überblick über Gewaltdarstellungen in der europäischen Literatur und Kunst seit Homer liefert Jürgen Wertheimer in seiner Untersuchung *Ästhetik der Gewalt* (Wertheimer 1986).

flexion kann sich auf verschiedene Aspekte von Gewalt beziehen. Zum einen können Erzählungen Erklärungen dazu liefern, weshalb Gewalt entsteht. Sie können die kausalen Zusammenhänge (re-)konstruieren, die zum Auftreten von Gewalt führen. Zum anderen können Erzählungen aber auch die in ihnen behandelte Gewalt bewerten. Sie können implizit oder explizit Bewertungen darüber liefern, ob die in ihnen behandelte Gewalt gerechtfertigt ist oder nicht. Sie können Gewalt mit Fragen der Ethik konfrontieren.

Die Verfahren, durch die in einer Erzählung eine Bewertung der Gewalt erfolgt, sind vielfältig. Keineswegs muss dies explizit – etwa durch einen auktorialen Erzähler – geschehen. Auch implizite Verfahren zur Bewertung von Gewalt sind denkbar. So kann die Handlung so konstruiert sein, dass eine Verurteilung von Gewalt nahegelegt wird. Oder aber die Repräsentation erfolgt auf eine verherrlichende, affirmative Art und Weise, die eine positive Wertung der dargestellten Gewalt suggeriert.

Durch diese Bewertung von Gewalt in Erzählungen werden die Tabus und die Lizenzen einer Kultur, die die Ausübung von Gewalt betreffen, verhandelt. Denn jede Kultur reguliert die Gewaltausübung. Die Anwendung von Gewalt wird in der Regel tabuisiert, in bestimmten Kontexten allerdings akzeptiert, in unserer Kultur etwa im Strafvollzug, zur Selbstverteidigung oder gegen Tiere, in anderen Kulturen bei Beleidigung der (Familien-)Ehre, gegen Kinder und Frauen oder im Rahmen von Initiationsriten.

Bei der Verhandlung dieser Gewalttabus und Gewaltlizenzen, bei der Frage danach also, wann Gewalt gerechtfertigt ist und wann nicht, ist die Gewalt bewertende Funktion von Erzählungen von zentraler Bedeutung. Für die Gegenwart und die Zukunft gültige Gewalttabus und -lizenzen werden durch die erzählerische (Nach-)Verhandlung von bereits gewesener oder imaginer Gewalt etabliert. Besonders interessant sind diese in den Erzählungen einer Kultur geführten Verhandlungen von Gewalt in Zeiten gesellschaftlichen Umbruchs. In solchen Zeiten stehen althergebrachte Wertungen auf dem Prüfstand und es kann besonders häufig zu Neuverhandlung und Umwertung von Gewalthandlungen kommen. In Polen waren die frühen 1990er Jahre solch eine Zeit des gesellschaftlichen Umbruchs. Einer der wichtigsten Texte dieser

Zeit,³ der insbesondere historische Gewaltphänomene neu verhandelte, war Stefan Chwins im Jahr 1995 veröffentlichter Roman *Hanemann*.

» Gewalt in *Hanemann*

In einer Nacherzählung von Stefan Chwins Roman *Hanemann* könnte man die Handlung, wenn man möchte, als eine Abfolge von Gewaltereignissen wiedergeben:

Der Roman beginnt in einem Sommer irgendwann kurz vor der Eroberung Danzigs durch die Rote Armee, wahrscheinlich im Sommer des Jahres 1944 (vgl. Emmerich 2005:315). Bei einem Schiffsuntergang, dessen nähere Umstände im Dunkeln bleiben, kommt Luise Berger, die Geliebte des deutschen Pathologen Hanemann, ums Leben. Den Titelhelden stürzt dies in einen Zustand tiefer Melancholie. Einige Zeit später wird Danzig von der Roten Armee angegriffen. Die Kriegsgewalt eskaliert im Buch mit der Versenkung des mit Flüchtlingen überfüllten deutschen Schiffes Friedrich Bernhoff durch ein sowjetisches U-Boot. Anders als die meisten anderen Deutschen verlässt Hanemann nicht die Stadt. Er arrangiert sich mit der neuen Situation im nun polnischen Gdańsk, allerdings hat er am Leben in der Stadt kaum Anteil. Sein melancholischer Zustand lässt ihn immer wieder über Selbstmord nachdenken, und in Gesprächen thematisiert er den Selbstmord berühmter Personen. Dann aber vereitelt er den Selbstmordversuch der jungen Ukrainerin Hanka. Später nimmt sich diese des taubstummen Waisenjungen Adam an. Da Hanemann die Gebärdensprache beherrscht, bittet Hanka ihn, Adam zu unterrichten, und die drei kommen sich langsam näher. Am Ende des Romans werden sie zum Opfer der Staatsgewalt, indem sie dazu gezwungen werden, Gdańsk zu verlassen.

Freilich verzerrt eine solche Nacherzählung den Roman erheblich. Dennoch wird dadurch deutlich, dass Gewalt im Roman durchaus präsent ist.

3 Diese Einschätzung wird auch von Jerzy Jarzębski geteilt (Jarzębski 1997:115). Przemysław Czapliński reflektiert ausführlich den literaturhistorischen Kontext, um den durchschlagenden Erfolg von *Hanemann* zu erklären und zu rechtfertigen (Czapliński 1999:506–508).

Wenn die Darstellung von Gewalt den Roman auch nicht dominiert, so tritt sie dennoch immer wieder auf. Bezeichnenderweise lautet der Romantitel in der deutschen Übersetzung auch *Tod in Danzig*.⁴

In Rückgriff auf die eingangs formulierten Überlegungen zur Gewalt bewertenden Funktion von Erzählungen soll im Folgenden der Frage nachgegangen werden, wie in *Hanemann* Gewalt verhandelt wird. Dabei fällt zunächst auf, dass Gewalt im Roman nicht gleich Gewalt ist. Bereits die obige stark reduzierende Nacherzählung legt nahe, dass sie im Roman keineswegs einheitlich auftritt. Es sind sehr heterogene Erscheinungsformen von Gewalt, die hier thematisiert werden. So haben die Gewalt, die der Krieg mit sich bringt, und die Gewalt des Selbstmordes kaum etwas miteinander zu tun. Die staatliche Gewalt wiederum, die Hanemann schließlich zur Flucht aus Gdańsk zwingt, ist nicht mit den zuvor genannten Erscheinungsformen von Gewalt vergleichbar. Insofern ist es notwendig, diese differenziert zu betrachten.

Gewalt des Krieges

Die Repräsentation der Gewalt, die der Krieg mit sich bringt, ist im Roman auf einen eindeutigen Kulminationspunkt hin komponiert. Diesen Kulminationspunkt stellt der Untergang des Flüchtlingsschiffs Friedrich Bernhoff dar, ein fiktives Äquivalent zum realen Untergang der Wilhelm Gustloff.⁵ Nachdem der

4 Vgl. hierzu auch Mirja Leckes Einschätzung: „Geschichte und Tod sind die Leit motive in Stefan Chwins Hanemann. Die Geschichte erscheint als eine stets wiederkehrende Entscheidung zwischen Leben und Tod, wobei es den Figuren oft erhebliche Kräfte abverlangt, sich in ihren Schicksalswirren gegen den Selbstmord und für das Leben zu entscheiden.“ (Lecke 2002:135) Die zentrale Rolle des Todes in Hanemann wird durch die Veränderung des Titels für die deutschsprachige Ausgabe deutlich artikuliert. Unübersehbar sind damit Anklänge an Thomas Manns *Tod in Venedig* intendiert (vgl. Zekert 2002:367; Sproede 2005:174). Die Titeländerung für die deutsche Ausgabe hat neben inhaltlichen wohl auch vermarktungsstrategische Gründe. Erstens wird dem Leser durch den Titel ein Kriminalroman suggeriert – ein Versprechen, dass das Buch kaum oder doch nur rudimentär zu Beginn einhalten kann und will (vgl. hierzu ausführlich Czapliński 1999:508–515). Zweitens erscheint mit Danzig ein wichtiger deutscher Sehensuchtsort im Titel. Drittens soll durch die Verknüpfung eines Romans aus der Feder eines in Deutschland unbekanntes polnischen Autors mit einem allgemein bekannten Klassiker der deutschen Literatur dem deutschen Leser wohl bereits vor der Lektüre eine gewisse Vertrautheit mit dem Text eingefloßt werden. Der Text wird durch die Titeländerung an die deutsche Literaturtradition angeschlossen, wodurch seine Fremdheit für den deutschen Leser reduziert wird. In Anbetracht der zentralen Rolle, die die deutsche Kultur und Literatur im Roman spielen, erscheint eine solche Titeländerung, wenn auch hauptsächlich vermarktungsstrategisch motiviert, durchaus angemessen.

5 Anders als Anna Rothkoegel annimmt, handelt es sich bei der Versenkung der Friedrich Bernhoff nicht um ein historisch reales Ereignis (vgl. Rothkoegel 2008:475). Die Friedrich Bernhoff in Hanemann ist ein fiktives Schiff.

Untergang der Bernhoff geschildert wurde, taucht die Gewalt des Krieges nur noch in vereinzelt Reminiszenzen im Text auf, so beispielsweise, wenn Hanemann in einem Gespräch den Tod seiner Schwester im Januar 1945 in der Nähe von Dirschau (pl.: Tczew) erwähnt (Chwin 2008:109), oder wenn an Stella, die Schwester der Geliebten Hanemanns, erinnert wird, die ebenfalls beim Untergang der Bernhoff ums Leben kam (152 f.).

Die Schilderung dieses Schiffsuntergangs liefert Martin Retz in einem Brief an Hanemann (100–106). Retz war der Assistent Hanemanns als dieser noch am Institut für Anatomie in Danzig tätig war. Er befand sich an Bord der Bernhoff, konnte aber gerettet werden und wurde somit zu einem Augenzeugen des Schiffsuntergangs. Hanemann erhält den Brief von Retz einige Monate nach Ende des Krieges. Die Repräsentation dieser Kulmination der Kriegsgewalt wird also in der Erzählung verzögert nachgeliefert. Sie erfolgt zu einem Zeitpunkt, als in Hanemanns Leben im nun polnischen Gdańsk schon wieder so etwas wie Alltag eingekehrt ist.⁶ Vor diesem alltäglichen Hintergrund hebt sich die repräsentierte Gewalt umso stärker ab. Sie ist aber nicht nur zeitlich verzögert, sondern auch erzählperspektivisch mehrfach vermittelt. Martin Retz schreibt Hanemann vom Tod der Walmanns; der Ich-Erzähler berichtet wiederum davon, wie Hanemann den Brief empfängt und referiert den Inhalt des Briefes, wobei im Unklaren bleibt, woher er seine Informationen bezieht.⁷

Die Schlüsselszene des Schiffsuntergangs ist der Tod der Familie Walmann:

Kiedy ogień ogarnął prawie całą nadbudówkę rufową, kilku mężczyzn skoczyło do wody. Dziewczynki objęły mocno matkę. Pan Walmann najpierw oderwał od niej Marię i zepchnął z pokładu. Potem to samo zrobił z Ewą. Uderzyły w wodę i już się nie wynurzyły. Wtedy Pani Walmann zaczęła krzyczeć, ale Retz ujrzał tylko jej otwarte usta, bo krzyk utonął

6 Vgl. das vorhergehende Kapitel *Czarne świerki* (*Schwarze Tannen*) mit dem ‚Alltag‘ deutlich signalisierenden ersten Satz, „Wieczorami Hanemann porządkował czasem papiery i zmieniał układ książek na półkach, lecz szybko go to nużyło.“ (Chwin 2008:93) – „Abends ordnete Hanemann hin und wieder seine Papiere und stellte die Bücher auf dem Regal um, aber das ermüdete ihn schnell.“ (Chwin 1997:108)

7 Die recht komplexe Erzählstruktur von *Hanemann* wird von Rainer Zekert genauer untersucht (Zekert 2002:370–374). Alfred Sproede unterstreicht die Bedeutung, die die „subtil konstruierte Erzählsystematik“ (Sproede 2005:166) für den ästhetischen Wert des Romans hat, indem er anmerkt, dass sie ihn „[v]or dem Risiko moralisierender ›Einfühlungsprosa‹ bewahrt.“ (Ebd.)

w wyciu rannych. Walmann pociągnął ją do relingu, chwyciła się poręczy, nie mógł oderwać jej rąk, szarpnął, upadli, potem popchnął ją, koziółkując w powietrzu ciężko uderzyła w wodę i już nie wypłynęła. Skoczył za nią, ale nie mógł dopłynąć do miejsca, gdzie zniknęła pod wodą, bo wszędzie rozlały się plamy płonącej nafty. Ludzie, których dotknął płomień, rzucali się jak poparzone ryby. Walmann dopłynął do szalupy, wołał coś do Retza, chwycił za burzę, ale marynarz odpychał wiosłem wszystkich, którzy chcieli dostać się na łódź pełną rannych. Tak go Retz zapamiętał: skrzywiona twarz uderzona wiosłem ...⁸ (Chwin 2008:104 f.)

Wir haben es hier mit einer perversen Situation zu tun: Es ist der eigene Vater, der zunächst seine beiden Töchter und dann seine Frau ins Meer wirft, um sie vor dem auf dem Schiff ausgebrochenen Feuer zu retten. Er wird dadurch paradoxerweise zum Handlanger des Todes seiner eigenen Familie.

Es ist aber nicht nur diese Darstellung für sich genommen, die das Grausamkeitspotenzial dieser Szene erzeugt. Zusätzlich dazu wirken auch kontextuelle Faktoren bei der Konstruktion dieser Kulmination der Kriegsgewalt mit. Denn im Roman wird Familie als etwas besonders Wertvolles konzipiert. So sind für den Ich-Erzähler Piotr seine Eltern über jeglichen Zweifel erhaben. Die Familie stellt für ihn einen Hort der Sicherheit in einer unbekanntenen, teils feindlichen Umgebung dar. Sie steht für absolutes Vertrauen und gegenseitige Unterstützung. Innerfamiliäre Auseinandersetzungen treten kaum auf. An dieser positiven Konstruktion von Familie wirkt nicht nur der eigentliche Romantext mit. Auch der Paratext des Romans wird für diese positive Konstruktion mobilisiert: Die Rückseite des Romans zeigt ein Familienfoto des Autors mit Frau und Kindern.⁹

⁸ „Als die Flammen fast die ganzen Heckaufbauten erfaßt hatten, sprangen einige Männer ins Wasser. Die Mädchen klammerten sich an ihre Mutter. Herr Wallmann riß zuerst Maria los und stieß sie vom Deck. Dann stieß er Eva hinunter. Sie stürzten ins Wasser und kamen nicht mehr nach oben. Frau Wallmann schrie, aber Retz sah nur ihren geöffneten Mund, der Schrei ging im Geheul der Verwundeten unter. Wallmann zog sie zur Reling, sie klammerte sich ans Geländer, er konnte ihre Hände nicht losreißen. Er zerrte, sie fielen, dann versetzte er ihr einen Stoß. Sie überschlug sich in der Luft, schlug hart auf dem Wasser auf, sank und tauchte nicht mehr auf. Er sprang ihr nach, doch er kam nicht bis zu der Stelle, wo sie im Wasser verschwunden war, denn überall waren Lachen von brennendem Öl. Die Menschen, die mit den Flammen in Berührung kamen, warfen sich hin und her wie lebendig gebratene Fische. Wallmann schwamm zur Schaluppe, rief Retz etwas zu, griff nach der Bordwand, doch ein Matrose mit einem Ruder stieß alle weg, die versuchten, in das Boot der Verwundeten zu gelangen. So hatte ihn Retz in Erinnerung: ein verzerrtes Gesicht, vom Ruder getroffen ...“ (Chwin 1997:121)

⁹ Dies gilt zumindest für die erste Ausgabe im Verlag *Marabut* (1995) und die letzten bei *Tytul*. Die zweite Ausgabe bei *słowo/obraz terytoria* (1997) ist abweichend gestaltet: Auf der Rückseite findet sich kein Foto,

Erst vor dem Hintergrund einer solchen, auf mehreren textuellen Ebenen vermittelten, uneingeschränkt positiven Konzeption von Familie erscheint der gewaltsame Tod der Familie Walmann in seiner ganzen Grausamkeit. Die Gewalt wird hier durch verschiedene textuelle Faktoren gleichsam potenziert.¹⁰ So ist es möglich, dass der Untergang der Friedrich Bernhoff und der grausame Tod der Familie Walmann im Roman stellvertretend für die gesamte Gewalt des Zweiten Weltkrieges stehen.¹¹ Die gewagte Pointe dieser metonymischen Struktur besteht freilich darin, dass gerade eine *deutsche* Familie die Position des Opfers, das stellvertretend für alle Opfer des Zweiten Weltkrieges steht, übernimmt. Dies ist eine insbesondere für die polnische Kultur und die sie konstituierenden Erzählungen bis dahin undenkbar Konzeption.

Gewalt gegen Dinge

Im Zusammenhang mit der Gewalt des Krieges wird in *Hanemann* auch ein Aspekt von Gewalt thematisiert, der in vielen Gewalttheorien vernachlässigt wird: Die Gewalt gegen Dinge. Dies ist kaum verwunderlich, denn im Roman spielen Dinge eine ganz besondere Rolle. Sie werden dadurch aufgewertet, dass sie gleichsam ‚leben‘ und ein eigenes Schicksal besitzen.¹²

Die Gewalt gegen Dinge wird insbesondere im Kapitel *Kruche* (Chwin 2008:54–59; *Zerbrechlichkeit*, Chwin 1997:62–67) thematisiert. Hanemann rekonstruiert hier, wie der eingefleischte Nazi Erich Schultz vor der Flucht

dafür sind aber in den Romantext selbst mehrere historische Fotografien der Ausstellung *Koniec i początek. Gdańsk 1945–1955. Prywatne kolekcje fotograficzne*. („Ende und Anfang. Gdańsk 1945–1955. Private Fotosammlungen.“) eingefügt. Unter diesen Fotos findet sich auch eines, das dem Familienfoto auf der Rückseite der anderen Buchausgaben sehr nahe kommt: Man sieht hier Stefan Chwin als Kind gemeinsam mit seinen Eltern (Chwin 1997:219). Leider hatte ich keine Möglichkeit, mir die dritte Ausgabe des Romans bei *Świat Książki* (1998) anzuschauen.

10 Ähnlich verhält es sich auch in Bezug auf die Vertreibung von Hanemann, Hanka und Adam. Vgl. hierzu die Ausführungen zur kolonialen Gewalt im Roman weiter unten sowie Jaroszewski 2002:358.

11 So versteht Wolfgang Emmerich den Untergang der Friedrich Bernhoff als „*pars pro toto* für die Gesamtkatastrophe des zweiten [sic!] Weltkriegs [...], der nach heutigen Schätzungen mindestens 55 Millionen Menschen zum Opfer fielen.“ (Emmerich 2005:316, Hervorh. i. Orig.)

12 Deutlich zum Ausdruck kommt die für den Roman charakteristische Poetik der Dinge in den Kapiteln *Rzeczy* (Chwin 2008:29–35; *Die Dinge*, Chwin 1997:33–40) und *Flanele, płótna, jedwab* (Chwin 2008:36–42; *Flanell, Leinen, Seide*, Chwin 1997:41–48). Die meisten Kommentatoren des Romans reflektieren diese spezifische Poetik der Dinge (mehr oder weniger) ausführlich (Schmidgall 1996:104; Czaplifski 1999:525–528; Lecke 2000:135; Rothkoegel 2008:475 f.; Royon 2010:301–304; Lemann 2010:338–343).

mit seiner Familie aus Danzig das Inventar seiner Wohnung zerstört, damit es nicht in die Hände von „verlausten“ Polen falle. Aber die Gewalt gegen Dinge wird nicht nur von Deutschen ausgeübt. Auch polnische Plünderer zeigen ihre Missachtung den Dingen gegenüber, indem sie diese in Hanemanns Wohnung mutwillig zerstören (Chwin 2008:76).

In einem Interview sagte Stefan Chwin einmal: „W mojej prozie przedmiot jest zawsze śladem ludzkiej ręki, i śladem ludzkiej pracy. Zniszczenie przedmiotu to jakby pośmiertne zniszczenie jego twórcy, druga śmierć człowieka.“¹³ (Chwin 1996:126) Zwischen den Gegenständen und ihren Schöpfern besteht eine metonymische Beziehung. Nicht nur die Gewalt gegen andere Menschen, sondern auch die Zerstörung von Dingen erscheint in *Hanemann* als barbarischer Akt. In der Figur des Erich Schultz erscheint der Nationalsozialismus nicht nur als eine menschenverachtende, sondern auch als eine die Dinge – und damit die materialisierte Kultur, das materialisierte Gedächtnis – verachtende Ideologie. Umgekehrt ist aber auch die gedankenlose Zerstörung der von Deutschen hinterlassenen Gegenstände keineswegs moralisch belanglos, sondern ein zu verurteilender Akt.

Somit ist *Hanemann* eine Erzählung, die im polnischen Kontext neben der Gewalt gegen Deutsche auch die Gewalt gegen Dinge in einem neuen Licht erscheinen lässt und Wertungen von Gewalt in Frage stellt. Während der Roman allerdings in Bezug auf die Gewalt gegen Deutsche einen deutlichen Bruch mit den zuvor gültigen Wertungen wagt und eine radikale Umwertung vollzieht, erfolgt die Neubewertung der Gewalt gegen Dinge eher als eine graduelle Verschiebung auf der Werteskala. Die Gewalt gegen Dinge wird nicht umgewertet, sondern aufgewertet. Zurückhaltend suggeriert der Text, dass Gewalt gegen Dinge durchaus ein ernstzunehmendes ethisches Problem sein kann.

¹³ „In meiner Prosa ist ein Gegenstand immer die Spur einer menschlichen Hand. Die Zerstörung eines Gegenstands ist wie die postume Zerstörung seines Schöpfers, der zweite Tod eines Menschen.“ [Ü. d. A.]

Gewalt gegen sich selbst

Ein weiteres wichtiges Thema des Romans ist der Selbstmord, also eine extreme Form von Gewalt gegen sich selbst.¹⁴ Unter den verschiedenen Gewaltphänomenen, die in *Hanemann* vorkommen, nimmt der Selbstmord durch sein wiederholtes Auftreten eine Sonderstellung ein. Er ist ein Leitmotiv des Textes. Ausführlich wird der Selbstmord zweier Schriftsteller behandelt: Derjenige von Heinrich von Kleist und Henriette Vogel am Berliner Wannsee (Chwin 2008:118–129) und derjenige von Stanisław Witkiewicz alias Witkacy in einem Dorf in Polesien am 18. September 1939, kurz nachdem die Sowjetunion Polen angegriffen hatte (133–138).¹⁵ Schließlich unternimmt die Ukrainerin Hanka gegen Ende des Romans einen Selbstmordversuch (160 f.).

Die mehrfache, variierte Thematisierung des Selbstmords gibt dem Autor die Möglichkeit, das Phänomen aus unterschiedlichen Perspektiven zu beleuchten. Anders als die anderen Erscheinungsformen von Gewalt im Roman wird die Gewalt gegen sich selbst ambivalent verhandelt. Es ist zunächst durchaus unklar, welche Wertung des Selbstmords im Text entwickelt wird.¹⁶

Letztendlich zeichnet sich aber doch eine Ablehnung dieser Art von Gewalt ab. Der in Melancholie versunkene Hanemann¹⁷ verhindert paradoxerweise den Selbstmord der eigentlich lebensfroh erscheinenden Hanka. Beide wurden in ihrem Leben traumatisiert – Hanemann durch den Tod seiner Geliebten, Hanka wurde möglicherweise vergewaltigt (vgl. Chwin 2008:159). Die Verhinde-

14 Chwin spricht in einem Interview sogar davon, dass es sich um einen Roman über drei Selbstmorde handle (vgl. Chwin 1996:129 f.). Dabei geht das Interesse des Schriftstellers am Selbstmord weit über *Hanemann* hinaus. Ausführliche Überlegungen zur Selbstmordthematik präsentierte Chwin bei den Dresdner Poetikvorlesungen im Jahr 2000 (vgl. Chwin 2005:105–151). Im Jahr 2010 schließlich legte er eine umfassende Abhandlung über den Selbstmord unter dem Titel *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni* (*Selbstmord als Erfahrung der Vorstellungskraft*) vor (Chwin 2010).

15 Beide Selbstmorde werden später im Roman im Kapitel *Brzytwa tamtego* (Chwin 2008:207–215; *Das Rasiermesser des Malers*, Chwin 1997:239–248) noch einmal einander gegenübergestellt. Treffend charakterisiert Jerzy Jarzębski den Selbstmord Kleists im Roman als „poetischen“ Selbstmord, denjenigen Witkacys hingegen als „historiosophischen“ (Jarzębski 1997:113). Janusz Golec vermeint – vielleicht etwas übertrieben – eine gewisse nationale Einfärbung in der Ausführung des jeweiligen Selbstmordes erkennen zu können: „Diese beiden Selbstmorde – den sehr präzise vorbereiteten und ausgeführten deutschen und den sehr schlecht, eigentlich als Pfuscharbeit verrichteten polnischen – stellt Chwin dem Leser als gewisse Entscheidungsmuster in extremen Lebenssituationen dar, in den Augenblicken, wenn eine Welt, in der die Existenz noch möglich war, zugrunde geht.“ (Golec 2002:70 f.)

16 Von einigen Kritikern wurde Chwin deshalb – in meinen Augen zu Unrecht – vorgeworfen, er habe sich im Roman „auf die Seite des Todes geschlagen“ (Chwin 2005:149).

17 Vgl. Lecke 2000:137 und Czaplinski 1999:522–525.

rung des Selbstmordes von Hanka führt mittelbar zur Gründung einer Familie (oder genauer: einer familienähnlichen Gemeinschaft), Hanemann überwindet die sein eigenes Leben bestimmende Melancholie und die damit verbundenen Selbstmordgedanken, er kehrt zu einer lebensbejahenden Haltung zurück.

Dieses in den letzten Kapiteln entfaltete Lob des Lebens wird freilich in der abschließenden Wendung des Romans – der erzwungenen Flucht von Hanemann, Hanka und Adam aus Gdańsk – wiederum in ein elegisches Licht getaucht. So wie der Ich-Erzähler vergeblich auf eine Nachricht von den dreien wartet, so bleibt auch der Leser im Unklaren darüber, ob es ihnen gelungen ist, an einem anderen Ort Fuß zu fassen oder nicht. Am Ende des Romans steht weder ein tragisches Finale noch ein *happy end*, sondern ein Fragezeichen. Die durch die Verhinderung des Selbstmordes von Hanka inszenierte Überwindung des Selbstmordes bleibt dennoch in Kraft.

Koloniale Gewalt

Die bisher behandelten Erscheinungsformen von Gewalt in *Hanemann* sind alle physischer Art. Die Gewalt zielt auf den Körper des Menschen oder auf Dinge und hat das Ziel, körperlich zu verletzen oder materiell zu zerstören. Neben dieser physischen Gewalt postulieren die meisten Theoretiker der Gewalt – die einen mit mehr, die anderen mit weniger Nachdruck – noch einen anderen Typus von Gewalt, einen abstrakteren, weniger sichtbaren. Der norwegische Friedensforscher Johan Galtung, der einflussreiche Beiträge zur typologischen Beschreibung von Gewalt geliefert hat, bezeichnet diesen Typus der Gewalt als „strukturelle Gewalt“ (Galtung 1975).¹⁸ Diese verletzt nicht direkt den Körper des Menschen, unterwirft ihn wohl aber mehr oder weniger stark ausgeprägten Zwängen.

¹⁸ Der strukturellen Gewalt stellt Galtung nicht den Begriff der physischen Gewalt, sondern den der personalen Gewalt gegenüber (vgl. Galtung 1975:12). Ich bevorzuge im Kontext von *Hanemann* allerdings den allgemeineren Begriff der „physischen Gewalt“, da, wie wir gesehen haben, im Roman auch die Gewalt gegen Dinge problematisiert wird.

In *Hanemann* erscheint strukturelle Gewalt ebenso wie die bereits erwähnten Arten physischer Gewalt. Genauer ließe sich die im Roman thematisierte strukturelle Gewalt vielleicht als koloniale Gewalt bezeichnen: Denn die zentrale Figur des Romans – Hanemann – gerät nach dem Zweiten Weltkrieg in die Position eines Kolonisierten. Dadurch, dass Danzig dem polnischen Staat zugesprochen wird, entsteht in der Stadt eine polnische Hegemonie. Die vor allem aus den nun zur Sowjetunion gehörenden ehemaligen polnischen Ostgebieten nach Danzig strömenden Polen werden zu Kolonisatoren.¹⁹

Die koloniale Gewalt erscheint im Verlauf des Romans in erster Linie als beständige Drohung. So wird Hanemann bereits in den ersten Monaten nach Ende des Zweiten Weltkrieges vom polnischen Sicherheitsdienst vorgeladen, und ihm wird die Ausreise nach Deutschland nahegelegt (vgl. Chwin 2008:107–114). Am Ende des Romans ist es schließlich diese beständig anwachsende Bedrohung, die die tragische Schlusswendung herbeiführt: Der Deutsche Hanemann, die Ukrainerin Hanka und der taubstumme Junge Adam – über dessen Herkunft wir nichts genaues wissen, der aber ein wenig „zigeunerisch“ aussieht (192) – sehen sich dazu gezwungen, vor den polnischen (kommunistischen) Behörden aus Gdańsk zu fliehen. Dabei findet keine physische Gewaltausübung statt. Dennoch hat diese Flucht etwas Gewaltsames an sich. Insbesondere durch die Drohung, Adam aus dem erweiterten Kreis der Familie des Ich-Erzählers zu reißen, also einem Kind, und noch dazu einem taubstummen, behinderten Kind, seine Ersatzfamilie zu nehmen, wird die Unmenschlichkeit dieser anonymen kolonialen Gewalt deutlich,²⁰ die sich in einem paranoiden Wahn gegen alles richtet, was sie als fremd brandmarkt.²¹

19 Eine durch die *postcolonial studies* inspirierte Lektüre von *Hanemann* hat Natalia Lemann vorgelegt (Lemann 2010).

20 So bemerkt Marek Jaroszewski: „Ein anderer polemischer Akzent hängt mit der für den Roman von Chwin charakteristischen Wertschätzung der Familie zusammen, [...]. Auffallenderweise [sic] sind es kommunistische Einrichtungen wie der Sicherheitsdienst und das Kuratorium in Gdańsk, die die Ukrainerin Hanka, den polnischen Taubstummen Waisen Adam und den Deutschen Hanemann, die gerade im Begriff sind, eine Familie zu gründen, zur gemeinsamen Flucht aus Gdańsk zwingen und damit den multinationalen Versöhnungsprozess erschweren, der sich dort im Privatbereich gleich nach Kriegsende angebahnt hat. Die Anklage ist eindeutig genug.“ (Jaroszewski 2002:358)

21 Homi Bhabha widmet sich wiederholt den diskursiven Mechanismen, die die Paranoia der Kolonisatoren produzieren (vgl. Bhabha 2000:135 f.;149 f.). Die Verfolgung von Hanemann, Hanka und Adam durch die Behörden ist vollkommen unbegründet. Alle drei leben ein normales Leben. Jegliche politische, subversive Tätigkeit ist ihnen fremd.

Dadurch, dass eine Familie²² Opfer der kolonialen Gewalt wird, entsteht im Roman eine strukturelle Parallele zur Familie Walmann, die beim Untergang der Friedrich Bernhoff Opfer der Gewalt des Krieges wurde. Wie auch bei dieser wird das ganze Ausmaß des Schadens, den die koloniale Gewalt anrichtet, erst dann deutlich, wenn man die im Roman durch verschiedene kontextuelle Faktoren vermittelte positive Wertung von Familie mitdenkt.

» Die Abwesenheit der Täter

Die Frage nach der Gewalt impliziert die Frage nach Tätern und Opfern. Während Chwin die Opfer von Gewalt konkret, gleichsam in Nahaufnahme, zeigt, bleiben die Täter gesichtslos, anonym: Es sind die Torpedos eines sowjetischen U-Boots, die die Bernhoff versenken. Und Hanemann, Hanka und Adam entscheiden sich zur Flucht, da Bekannte sie von ihrer akuten Bedrohung durch den kommunistischen Machtapparat überzeugen können. Aber auch dieser bleibt anonym.

Der Roman interessiert sich nicht für die Täter.²³ Er fragt nicht danach, wer die Täter sind und was die Motive ihres Handelns sein könnten. Die psychologischen und sozialen Mechanismen, die zur Entstehung von Gewalt führen, bleiben unbeleuchtet. Nicht die kausale Erklärung von Gewalt ist für Chwin von Interesse. Nicht ihre Ursachen, sondern ihre Auswirkungen werden behandelt. Im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen die Opfer, diejenigen, die Gewalt in der einen oder anderen Form erleiden müssen.

22 Lothar Quinkenstein freilich betont die Differenz dieser Konstellation zur klassisch verstandenen Familie: Für ihn sind Hanemann, Hanka und Adam keine Familie, sondern „ein Mann, eine Frau und ein Kind“ (Quinkenstein 1998:214). Er sieht darin einen Ausdruck der Zerstörung des sozialen Gefüges. Eine solche negative, auf einem konservativen Verständnis von „Familie“ beruhende Interpretation scheint mir unangebracht. Denn in der Suggestion des Textes, ein alter deutscher Mann, eine junge ukrainische Frau und ein taubstummer Junge unbekannter Herkunft könnten in der Lage sein, eine familienähnliche Gemeinschaft zu bilden, wird doch ein tiefer Optimismus deutlich.

23 Jerzy Jarzębski kommentiert diese Abwesenheit der Täter im Roman kritisch. Er macht geltend, dass Chwin zu idyllisch verfare, er zeige weder richtige Nazis noch richtige Funktionäre des stalinistischen Systems (Jarzębski 1997:115).

Durch die Fokussierung auf die Opfer dekonstruiert Chwin konsequent die für die polnische Kultur konstitutive Opposition zwischen deutschen Tätern und polnischen Opfern, denn er widmet sich vor allem deutschen Opfern. Diesen Deutschen wird in *Hanemann* wieder so etwas wie Menschlichkeit zugestanden. Darin liegt das im polnischen Kontext innovative Potenzial von Chwins Roman.

» Literaturverzeichnis

- Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Tübingen 2000.
- Chwin, Stefan: O Hanemannie, tauromachii i trzech samobójstwach. Ze Stefanem Chwinem rozmawia Arkadiusz Bałajewski. In: Kresy Nr. 1 (1996), S. 115–131.
- Chwin, Stefan: Tod in Danzig. Übers. von Renate Schmidgall. Berlin 1997.
- Chwin, Stefan: Stätten des Erinnerns. Gedächtnisbilder aus Mitteleuropa. Dresdner Poetikvorlesung. Dresden 2005.
- Chwin, Stefan: Hanemann. Gdańsk 2008.
- Chwin, Stefan: Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni. Gdańsk 2010.
- Czapliński, Przemysław: Hanemann Stefana Chwina albo o kruchości istnienia. In: Lektury polonistyczne. Hg. von Ryszard Nycz. Kraków 1999, S. 500–533.
- Emmerich, Wolfgang: Dürfen die Deutschen ihre eigenen Opfer beklagen? Schiffsuntergänge 1945 bei Uwe Johnson, Walter Kempowski, Günter Grass, Tanja Dückers und Stefan Chwin. In: Danzig und der Ostseeraum. Sprache. Literatur, Publizistik. Hg. von Holger Böning/Hans Wolf Jäger/Andrzej Kątny. Bremen 2005, S. 293–324.
- Galtung, Johan: Strukturelle Gewalt. Beiträge zur Friedens- und Konfliktforschung. Reinbek b. Hamburg 1975.
- Golec, Janusz: Gedächtnisarchäologie. Die Stadt Danzig/Gdańsk bei Stefan Chwin. In: Tabu und Tabubruch. Literarische und sprachliche Strategien im 20. Jahrhundert. Ein deutsch-polnisches Symposium. Hg. von Hartmut Eggert/Janusz Golec. Stuttgart 2002, S. 63–72.

- Jaroszewski, Marek: Parallelen und Kontraste. Katz und Maus (G. Grass) und Weiser Dawidek (P. Huelle). In: Ein weiter Mantel. Polenbilder in Gesellschaft, Politik und Dichtung. Hg. von Andrea Rudolph. Dettelbach 2002, S. 353–364.
- Jarzębski, Jerzy: Hanemann i samobójcy. In: Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej. Hg. von Jerzy Jarzębski. Kraków 1997, S. 109–116.
- Lecke, Mirja: Nach der multikulturellen Gesellschaft. Danzig und die polnische Gegenwartsliteratur. In: Sprach-Welten der Informationsgesellschaft. Perspektiven der Philologie. Hg. von Doerte Bischoff. Münster 2002, S. 131–142.
- Lemann, Natalia: Przywracanie pamięci i głosu. In: Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską. Hg. von Krzysztof Stępnik/Dariusz Trzeźniowski. Lublin 2010, S. 333–346.
- Quinkenstein, Lothar: Entsiegelte Geschichte. Zur Bildfunktion der Stadt Danzig in der polnischen Gegenwartsliteratur unter Berücksichtigung der Wirkungsgeschichte von Günther Grass. In: Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen (1998), S. 209–221.
- Rothkoegel, Anna: Danzig als literarischer Ort (Grass, Chwin, Huelle). In: Zeitschrift für Slawistik 53, Nr. 4 (2008), S. 467–485.
- Royon, Natacha: Wiederkehr im Wort. Östliche Erinnerungsorte in Werken von Wolfgang Koeppen, Johannes Bobrowski, Czesław Miłosz und Stefan Chwin. Hamburg 2010.
- Schmidgall, Renate: Die Macht des Genius loci. Danzig in der Prosa von Stefan Chwin und Paweł Huelle. In: Ansichten. Jahrbuch des Deutschen Polen-Instituts Darmstadt 7 (1996), S. 97–115.
- Sproede, Alfred: Stefan Chwin – Philologe und Erzähler. In: Stefan Chwin: Stätten des Erinnerns. Gedächtnisbilder aus Mitteleuropa. Dresdner Poetikvorlesung. Dresden 2005, S. 155–179.
- Wertheimer, Jürgen: Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst. Frankfurt/M. 1986.
- Zekert, Rainer: Nähe und Distanz. Erzählstruktur und Motivgeflecht in Stefan Chwins Roman „Tod in Danzig“. In: Ein weiter Mantel. Polenbilder in Gesellschaft, Politik und Dichtung. Hg. von Andrea Rudolph. Dettelbach 2002, S. 365–374.