

Der Mythos des Krieges im Roman „Das Salz der Erde“ von Józef Wittlin

Mariana Markova, Oleh Radchenko

The myth of war in Józef Wittlin's novel "Salt of the Earth"

The article explores Józef Wittlin's novel "Salt of the Earth" in the light of the mythopoetics of 20th-century literature. It is established that the author refers to classical mythological plots, themes, motives and images, archaic as well as biblical. The main accent is placed on the analysis of the military myth. It is proved that the war is depicted in the novel through the perception of the main character, who is the bearer of mythological consciousness. Peter Niewiadomski's reflections on the war are based on the main principles of mythological thinking; this concerns primarily his reception of time and space, which has a clearly defined mythological character. The author also creates a number of individual symbolic images (mythologemes), which structure the literary world of the novel, acting as constructs of a new, modern mythology of war. At the same time, the expressive means and stylistic devices of the text aim not only to mythologize the reality but also to demythologize the war, depriving it of its horrifying sacredness.

Keywords: war; myth; mythologeme; mythological novel; neomythologism

Markova, Mariana V. • Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Ukraine • markmar29@gmail.com

Radchenko, Oleh A. • Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Ukraine • olehradchenko@yahoo.de

Die Welt der Slaven 69 (2024) 2, 381–399

DOI: 10.13173/WS.69.2.381

1. Einführung

Die im modernen Europa stattfindenden Integrationsprozesse bestimmen die Relevanz wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit den Problemen des Multikulturalismus auch im Bereich der Literaturwissenschaft. Einer der Aspekte dieses Problemfeldes ist die Literatur des sogenannten „Grenzgebietes“, deren ausdrücklicher Vertreter Józef Wittlin (1896–1976) war.

Dieser bedeutende Schriftsteller des polnisch-ukrainischen Grenzgebietes galt einst als potenzieller Kandidat für den Nobelpreis. Weltruf errang er nach dem Erscheinen seines erfolgreichsten Werkes *Das Salz der Erde* (*Sól ziemi*, 1935), das in viele Sprachen übersetzt wurde. Der literarische Nachlass des Autors umfasst neben dem erwähnten Roman den Gedichtband *Hymnen* (*Hymny*, 1920), das memoirenartige Prosawerk *Mein Lemberg* (*Mój Lwów*, 1946) sowie die Sammlungen

Orpheus in der Hölle des 20. Jahrhunderts (*Orfeusz w piekle XX wieku*, 1963) und *Nachgelassene Briefe und andere Essays* (*Pisma pośmiertne i inne eseje*, posthum 1991 in Warschau veröffentlicht). Thematisch ist er vielfältig, fügt sich aber gut in den Kontext modernistischer Experimente des vorigen Jahrhunderts ein. Zu erwähnen sind hier in erster Linie die Versuche der neuen Mythenbildung.

Wittlins Werk ist in der polnischen Literaturwissenschaft recht gut untersucht. Unter dessen maßgebendsten Erforschern müssen Ewa Wiegandt (1999), Bolesław Hadaczek (2008), Zoya Yurieff (1998), Krystyna Jakowska (1977) und Hanna Trubicka (2013) genannt werden. Allmählich gewinnt der Autor auch unter den Literaturkritikern in seiner geografischen Heimat, in der Ukraine, an Popularität (vgl. die Arbeiten von Oleksij Suchomlynov 2009).

Im Mittelpunkt des ideenthematischen Paradigmas von Wittlins Werken steht die militärische Thematik. Die vorliegende Forschung zielt auf das Nachvollziehen des Phänomens ab, wie der Autor die historischen Ereignisse des Ersten Weltkriegs, an denen er unmittelbar teilgenommen hatte, in seinem mythologischen Roman *Das Salz der Erde* künstlerisch umgestaltet und dargestellt hat. Dies erfolgt mithilfe eines komplexen Ansatzes, der die Elemente mythokritischer, hermeneutischer, strukturell-semiotischer Methoden der Literaturanalyse sowie der Methode des „Close Reading“ vereint.

2. Ideenthematische Merkmale und Gattungsspezifität des Romans *Das Salz der Erde* im Kontext des literarischen Neomythologismus

Der Roman *Das Salz der Erde* ist in der Welt bekannter als in der Heimat des Autors. Wittlin brauchte ungefähr zehn Jahre, um ihn fertig zu schreiben. Ende 1935 erschien *Das Salz der Erde* als erster Teil einer künftigen Trilogie *Die Geschichte vom geduldigen Infanteristen* (*Powieść o cierpliwym piechurze*). Die weiteren Teile sollten *Gesunder Tod* (*Zdrowa śmierć*) und *Ein Loch im Himmel* (*Dziura w niebie*) heißen, aber dieses Vorhaben wurde nicht realisiert. Die Fragmente des zweiten Teils gingen im Juni 1940 verloren, als der Autor aus dem vom Krieg zerrütteten Frankreich floh. 1972 druckte die Pariser *Kultura* jedoch einen Auszug daraus.

Unmittelbar nach seiner Veröffentlichung im Jahre 1936 fand *Das Salz der Erde* sowohl bei Lesern als auch bei Literaturkritikern große Anerkennung. Im Laufe des Jahres wurde es zweimal neu aufgelegt. 1938 erschien das Buch zum vierten Mal. Zugleich begann man, den Roman in verschiedene Sprachen zu übersetzen. So erschien 1937 eine deutsche Übersetzung mit einem Vorwort von Joseph Roth, gefolgt von Übersetzungen ins Dänische, Tschechische und Russische. 1939 wurde das Buch ins Englische, Französische, Italienische und Ungarische übersetzt. Im selben Jahr wurde Wittlin für den Literaturnobelpreis nominiert.

Während des Krieges wurde *Das Salz der Erde* ins Kroatische und Hebräische und 1945 ins Spanische übersetzt. 1941 erschien die zweite englischsprachige Ausgabe in New York und 1954 die amerikanische Ausgabe in polnischer Sprache.

Den Höhepunkt seines internationalen Erfolgs erreichte der Roman in den Nachkriegsjahren, als der Zweite Weltkrieg seiner Problematik neue Aktualität verlieh. Besonders beliebt wurde das Werk in Österreich und Deutschland. Den Gegensatz hierzu bildete aber Polen, wo es aus meist nichtliterarischen – historischen und politischen – Gründen sehr wenig besprochen und interpretiert wurde. Erst 1956 erschien auf den Seiten der Zeitschrift *Życie Literackie* der Artikel „Sól ziemi’ – Wittlina” von Włodzimierz Maciąg, wo der Autor für jene Zeit auffallend kühn behauptete, die außerordentliche Relevanz des Romans bestehe in der Enthüllung der Bildungsmechanismen von totalitären Mythen (Maciąg 1956: 3).

Der eigentliche Weg zur Anerkennung in Polen begann erst nach Wittlins Tod. Die erste Nachkriegsausgabe des Romans erschien hier 1979, die zweite 1988. Die damalige Intensivierung der Erforschung der polnischen Emigrationsliteratur führte dazu, dass Wittlins Name immer häufiger auf den Seiten der Presse, der Literatur- und Kulturzeitschriften und wissenschaftlichen Publikationen vorkam. Das Interesse der Literaturkritiker für sein Werk hat seitdem nicht nachgelassen.

Die unvollendete Trilogie *Die Geschichte vom geduldigen Infanteristen* ist auf zwei Aspekte der schöpferischen Tätigkeit von Wittlin zurückzuführen: auf seine Arbeit an der Übersetzung der *Odyssee* sowie auf die Reflexionen, die in seinem Beitrag „Krieg, Ruhe und Seele des Dichters“ („Wojna pokój i dusza poety“, 1925) zum Ausdruck kommen. Gerade dieser Essay ahnt sowohl das Thema als auch den Stil des künftigen Romans *Das Salz der Erde* weitgehend voraus. Er bestimmt auch das grundlegende Merkmal der Poetik des Werkes – den Verfremdungseffekt, der später u. a. in den Arbeiten des russischen Formalisten Viktor Šklovskij theoretische Begründung fand: Der Verfremdungseffekt entsteht durch die Darstellung von alltäglichen, verständlichen und vertrauten Objekten und Phänomenen in einem neuen, ungewöhnlichen Licht, was den Verstehensprozess erschweren und die Empfindung des literarischen Textes revitalisieren soll (vgl. Šklovskij 1929: 13–19). Die Verwendung dieses Effekts zeugt von der Abkehr Wittlins von realistischen Prinzipien der Nachbildung der Realität, und seine Genese ist offensichtlich aus dem den Expressionisten eigenen Weltbild abzuleiten. Der Erste Weltkrieg ist in den expressionistischen Werken nicht so sehr durch die Wiedergabe historischer und politischer Ereignisse geschildert, sondern durch die besondere Aufmerksamkeit für die innere Welt einer bestimmten Person. Die Autoren des frühen 20. Jahrhunderts betrachteten gesellschaftliche Veränderungen durch das Prisma der menschlichen Psyche und stellten nicht den Krieg im Allgemeinen, sondern den Menschen in diesem Krieg dar. Da der Erste Weltkrieg vor allem europäische Länder betrifft, gibt die Entwicklung der europäischen Literatur den Wandel des gesellschaftlichen Wertesystems exakt wieder:

„Unter dem Einfluss der schrecklichen Folgen des Weltkriegs, der politischen und wirtschaftlichen Krise, die Europa beherrscht hatte, zogen es die Künstler vor, die

innere Welt eines einzelnen Menschen darzustellen und somit den Kataklysmen der Realität zu entfliehen“ (Mel’nyk 2004: 6).¹

Dies erklärt die Pedanterie bei der Beobachtung und Schilderung des Persönlichen und die Lückenhaftigkeit bei der Erfassung des Gesellschaftlichen. Es bedeutet natürlich nicht, dass die Schriftsteller, die einen solchen Schreibstil verwendeten, nicht über ausreichende Informationen über zeitgenössische Geschehnisse verfügten – es zeugt nur davon, dass sie zur Darstellung des Allgemeinen durch das Einzelne tendierten, weil dieser Ansatz als optimal für Präsentation und Wahrnehmung gedeutet wurde. Übrigens wurde diese Art der künstlerischen Darstellung des Ersten Weltkriegs auch von einigen späteren Autoren übernommen. So wird in der Romantrilogie *Ruhm und Ehre (Sława i chwala)* von Jarosław Iwaszkiewicz, einem in der Ukraine geborenen polnischen Autor und Mitbegründer der Dichtergruppe „Skamander“, der Krieg subjektiviert: Er dringt zunächst in das Bewusstsein des Menschen ein und verursacht dann eine psychologische Krise. Für den Protagonisten Janusz gilt ein militärischer Einsatz längere Zeit als unmöglich, der bloße Gedanke darüber entspricht seinen humanistischen, wohl auch christlichen Überzeugungen nicht – jedenfalls nicht dem Gebot „Du sollst nicht töten“:

„Co? Wojna? – Janusz się zdziwił. – Jak to: wojna? Ludzie mają strzelać do ludzi i zabijać ich? To chyba się już w Europie nie zdarzy. Ludzie się odzwyczaili od wojny” (Iwaszkiewicz 1977: 39)

„Was? Krieg?“, war Janusz überrascht. „Was ist das: Krieg? Menschen sollen auf Menschen schießen und sie töten? Das wird in Europa wohl nicht mehr passieren. Die Menschen haben sich vom Krieg entwöhnt.“

Die Hauptfigur spricht also in erster Linie von universellen menschlichen Werten, insbesondere von dem wichtigsten davon – dem Wert des Lebens jedes Einzelnen. Der Krieg zwang dazu, diesen zu vernachlässigen, was zu tiefen tragischen Umwälzungen in der menschlichen Seele führte. Deshalb interessiert sich Iwaszkiewicz nicht für den unmittelbaren Verlauf des Kriegsgeschehens – der Erste Weltkrieg scheint in seinem Werk im Subtext zu bleiben und wird nur durch die Wandlungen im Bewusstsein der Figuren explizit.

In der europäischen Literatur der Weltkriegsperiode tritt diese expressionistische Darstellung mit ihrer Tendenz zum „entblößten Fühlen“, das direkt aus der Seele kommen sollte, in den Vordergrund. Daher befindet sich der Leser in einer verwirrten Verfassung, denn nun hat er ein viel größeres Spektrum zugespitzter menschlicher Empfindungen zu bewältigen (vgl. Arsenyč 2010: 47). Der Mensch wird in einer Grenzsituation noch deutlicher als zuvor thematisiert; Leben und Tod, Ehre und Verrat werden noch schärfer gegenübergestellt; existentielle Fragen

¹ Die Übersetzung der Zitate aus den slavischen Sprachen stammt, sofern nicht anders vermerkt, von den Autoren des Beitrags.

werden laut. Zum wichtigen Aspekt der militärischen Problematik wird „das Thema der Kriegszerstörung, der Verabsolutierung des Todes, der menschlichen Verstümmelung, des physischen und moralischen Leidens, das der Krieg den Lebenden bringt“ (Rychlo 2008: 252). Es ist interessant, dass gerade in diesem Aspekt die Künstler des Grenzgebiets Galizien-Bukowina (Hermann Blumenthal, Osyp Makovej, Joseph Roth, Osyp Tur'janskyj, Marko Čeremšyna, Mychajlo Jackiv u. a.) völlig einig sind mit den berühmten Vertretern der „verlorenen Generation“ (Ernest Hemingway, Richard Aldington, Gertrude Stein, Erich Maria Remarque, F. Scott Fitzgerald), die den von der offiziellen Propaganda heroisierten Mythos des Krieges als Terrains des Ehrenkampfes, als Turniers des Mutes leidenschaftlich verurteilten und auf dessen hässliche Seite hindeuteten. Der ukrainische Literaturkritiker Petro Rychlo bemerkt in diesem Kontext: „Es ist kaum ein Zufall, dass die besten Werke der ukrainischen Literatur über den Ersten Weltkrieg gerade in Galizien und der Bukowina erschienen – jenen Regionen, durch die viele Male die Fronten verliefen“ (Rychlo 2008: 252–253). Auf dem Territorium des politischen Grenzgebiets haben sich die Kriegereignisse am aktivsten abgespielt und von hier aus stammen ihre treffendsten Darstellungen und die genauesten Erinnerungen daran. Auch Wittlins Roman *Das Salz der Erde* ist tief in der individuellen Erfahrung verwurzelt.

Der Roman beginnt mit einem Prolog, den Wittlin als Einführung in die gesamte Trilogie konzipiert hat. In der Struktur des Werkes zeichnet er sich durch eine gewisse Autonomie aus. Thematisch fasst der Prolog die Aspekte zusammen, die im darauffolgenden Text eingehend behandelt werden müssen: der Erste Weltkrieg und seine Auswirkungen auf das Schicksal von Millionen einfacher Menschen. Hier findet sich auch der interpretative Schlüssel zum Verständnis des ganzen Romans, der mit dessen Titel verbunden ist. Bekanntlich stammt der Spruch „Salz der Erde“ aus der Bergpredigt Jesu Christi (Matthäus 5, 13), wo Er so die zwölf Apostel nannte. Wittlin dehnt diesen Aphorismus auf durchschnittliche Menschen aus, die mit ihrer grenzenlosen Geduld der Welt Hoffnung geben.

Der Text des Romans setzt die im Prolog erklärten ästhetischen Prinzipien um: Die detaillierte, fast reportagehafte Beschreibung von Zeit und Ort des Geschehens hat nichts mit realistischer Poetik zu tun, sondern schafft lediglich einen symbolischen Dualismus der künstlerischen Welt, die sich in die Welt des Friedens und die Welt des Krieges spaltet. Die fiktive Zeit des Werkes umfasst etwa einen Monat – von 5 Uhr morgens am 28. Juli 1914 bis ungefähr in die gleichen Morgenstunden am 25. August. Ihr Lauf wird durch die tatsächliche Abfolge historischer Ereignisse bestimmt, die in das Leben der handelnden Personen eindringen.

Der kompositorische Aufbau des Werkes wird durch zwei Prinzipien geprägt – ein lineares und ein episodisches, was sich in der chronologischen Entfaltung von Eindrücken manifestiert, welche in kleine Zeitabschnitte verdichtet und in zehn

praktisch unabhängige Kapitel des Romans eingeschlossen sind. Das erste Kapitel erzählt von der Verbreitung der Nachricht über die Kriegserklärung Österreichs an Serbien an der Station Topory-Czernielitza², man lernt auch die Hauptfigur des Werkes, Piotr Niewiadomski³, kennen. Im zweiten nimmt der Krieg für den Protagonisten einen persönlichen Charakter an: Der Mann wird zur medizinischen Kommission nach Sniatyn vorgeladen. Das dritte Kapitel bringt die Beschreibung der Arbeit der Kommission und endet mit der Szene der Eidesleistung der neuen Rekruten. Die Handlung der Kapitel vier, fünf und sechs ist auf das Datum des 21. August konzentriert, das hier als apokalyptisch gedeutet wird. An diesem Tag trifft die Nachricht vom Tod des Papstes in Huzulenland ein und finden eine Sonnenfinsternis und die Abreise von Rekruten zur Garnison statt. Das siebte Kapitel erzählt von ihrer Reise nach Ungarn und das achte und zehnte von der Vorbereitung der Rekruten auf die Front. Das neunte Kapitel ist fast ausschließlich der Charakteristik des Stabsfeldwebels Bachmatiuk gewidmet – des Demiurgen des Soldatenlebens und des Lenkers des Soldatenschicksals.

Im fünften und sechsten Kapitel sind Einschubepisoden vorhanden, die jedoch die Linearität der Handlung nicht durchbrechen. Ihre Funktion besteht weniger in der Verlangsamung der künstlerischen Zeit, d. h. im Schaffen einer epischen Retardation, als vielmehr in der Betonung der Bedeutung von Ereignissen, die sich am 20. und 21. August abspielten, für die Huzulen: Piotr Niewiadomski, der selbst ein Huzule ist, nimmt den Beginn des Krieges eschatologisch als Weltuntergang wahr.

Das organisierende Element des künstlerischen Raums des Romans ist die bereits auf den ersten Seiten dargestellte ländliche Landschaft. Die Beschreibung der bäuerlichen Gegend, die durch spezifische geografische und ethnografische Merkmale des Huzulenlandes gekennzeichnet ist, ist kein Selbstzweck. Vielmehr verbindet sie den Ort des Geschehens mit dem Symbolraum der pastoralen und bäuerlichen Kultur, welcher die Weltanschauung und die Denkweise des Protagonisten determiniert. Stattdessen repräsentieren die Eisenbahnschienen, die sich in diese idyllische Landschaft „einschneiden“, die Zivilisation. Der Bahnhof verbindet das Dorf ganz organisch mit dem Rest der Welt, doch mit Kriegsbeginn ändert sich alles drastisch. Die Eisenbahn wird zum Opfer des Krieges: Am Bahnhof kommen ständig Züge von der Front an und fahren an die Front ab. Die durch die Bahn symbolisch repräsentierte „große Welt“ verwandelt sich nun in einen Raum der Fremden und Feinde, der der heimischen friedlichen Urkultur diametral entgegengesetzt ist.

Die Fabel des Romans kann als begrenzt bezeichnet werden. Die Abfolge der Geschehnisse ist ziemlich kurz. Die gesamte äußere Handlung bezieht sich auf zwei Momente: 1) der Krieg bricht aus und 2) die Hauptfigur zieht in den Krieg.

² Der Name ist frei erfunden.

³ „Niewiadomski“ kann ins Deutsche als „Unbekannter“ übersetzt werden.

Aber die symbolische Ebene des Werkes lässt den Weg des Protagonisten zur Garnison – die „Reise“, wie der Autor ihn nennt – viel tiefer interpretieren, nämlich als Initiationsritual, an dessen Ende den Helden eine Initiation, ein Übergang auf eine höhere Existenzebene, erwartet.

Symbolisch ist auch der Standort der Garnison, wo sich die wichtigsten Ereignisse abspielen. Sie liegt außerhalb der Stadt, unweit der Schlachtbank und des Friedhofs, wobei die Abgeschlossenheit vom Rest der Welt und die Geschlossenheit dieses Raums sowie seine Zugehörigkeit zur ausschließlich „männlichen“ Sphäre beständig betont werden:

„Kadra stroniła od miasta. Żyła własnym życiem, tworząc osobne miasteczko, świat mężczyzn. Od świata kobiet i Madziarów odgradzały ją wysokie parkany, kolczasty drut i – mowa...“ (Wittlin 1991: 173)

„Der Kader hielt sich von der Stadt fern. Er lebte sein eigenes Leben, bildete ein Städtchen für sich, eine besondere Welt – eine Welt aus lauter Männern. Von der Welt der Frauen und Magyaren trennten sie hohe Bretterzäune, der Stacheldraht und – die Sprache“ (Wittlin 2014⁴)

Dieser Ort hat auch eigene sakrale Zeit:

„Inny porządek, inny czas panował tutaj, a inny w mieście. Tam syreny fabryczne zwiastowały południe o dwunastej, południe w kadrze robiono o godzinę wcześniej. Noc miejska zapadała zgodnie z porami roku i trwaniem słonecznej jasności, noc wojskowa lekceważyła obroty ciał niebieskich: zimą i latem trąbiono na odwachu retraits o godzinie dziewiątej“ (Wittlin 1991: 172)

„Eine andere Ordnung, eine andere Zeit herrschten hier als in der Stadt. Dort verkündeten Fabriksirenen um zwölf Uhr die Mittagsstunde, im Kader machte man eine Stunde früher Mittag. Die städtische Nacht sank den Jahreszeiten und der Sonne gemäß, die militärische Nacht achtete nicht auf die Bewegung der Himmelskörper: im Winter und im Sommer blies man um neun Uhr auf der Hauptwache zum Zapfenstreich“ (Wittlin 2014)

Reise, Probe, Initiation, sakraler Chronotopos – all diese Begriffe gehören zur Sphäre des Mythos und Rituals. Das ist aber kein Wunder, denn Wittlin wirkte in der Zeit der Wiedergeburt der Mythologie in der Weltkultur. Die künstlerischen Forschungen in der Literatur und den Geisteswissenschaften des letzten Jahrhunderts können im Allgemeinen als Neomythologismus bezeichnet werden. Die durch die tragischen Ereignisse der Weltgeschichte verursachte Bewusstseinskrise und die damit verbundene Enttäuschung im Positivismus und Realismus führten zu dem Versuch, das im Mythos verkörperte „ganzheitliche“ archaische Weltbild

⁴ Im Text des Beitrags wird der Roman von Wittlin in der deutschsprachigen Übersetzung von Izydor Bermann und Marianne Seeger zitiert, die 2014 vom Fischer-Verlag als E-Book herausgegeben wurde und somit keine Paginierung hat.

zurückzugewinnen (Tokarev 1992: 61). Die weltanschaulich-ideologische Basis der Wiederbelebung des Mythos im 20. Jahrhundert bildeten die „Lebensphilosophie“ mit ihrer Berufung auf das Prinzip der ewigen Wiederkehr (Friedrich Nietzsche), die Psychoanalyse Sigmund Freuds, die analytische Psychologie Carl Gustav Jungs und neue ethnologische Theorien: die mythisch-rituelle (James George Frazer), die symbolische (Ernst Cassirer), die ethnographische (Lucien Lévy-Bruhl), die strukturalistische (Claude Lévi-Strauss) usw. Der modernistische Mythologismus wurde sowohl von der romantischen Rebellion als auch von der Vorahnung des Faschismus⁵ sowie von der Zukunftsangst angeheizt. Darüber hinaus muss der Schock des Ersten Weltkriegs berücksichtigt werden – das Gefühl des allgegenwärtigen Chaos, das Begreifen der Unzuverlässigkeit der Grundlagen der modernen Zivilisation.

Viele Vertreter der westeuropäischen Intelligenz sahen in gesellschaftlichen Umbrüchen das Wirken ewiger destruktiver oder kreativer Kräfte, deren Quellen in der menschlichen Natur liegen. Den Wunsch, soziohistorische und raumzeitliche Grenzen zu überschreiten, um den „allgemein menschlichen Urquell“ zu enthüllen, gaben viele Schriftsteller als Grund für die Hinwendung zum Mythos an, der sich dank seiner ewigen Symbolik und Verbindung mit psychologischen Abgründen als günstige Sprache für die Beschreibung „permanenter Modelle“ des persönlichen und sozialen Daseins und Verhaltens erwies. Von den drei Begriffen des „Mythos“ – antike Erzählung, Mythenbildung und Bewusstseinszustand – ist der zweite dank dem dritten zu einer der wichtigsten kulturellen Kategorien des 20. Jahrhunderts geworden.

Die Mythologie des vorigen Jahrhunderts unterscheidet sich jedoch wesentlich von der Mythologie der Antike: 1) Die über den Menschen herrschende transzendente Kraft ist nicht mehr die äußere Natur, sondern die vom Menschen selbst geschaffene Zivilisation, und somit hat das mythologische Weltbild vorwiegend nicht einen heroischen, sondern einen tragischen, sogar einen tragikomischen, grotesken Charakter; 2) Der Alltag mit seinen routinehaften Erfahrungen erhält mystische, geheimnisvolle Merkmale; 3) Der neue Mythos wird nicht in einer archaischen menschlichen Gemeinschaft geschaffen, sondern in der Situation der Abgeschiedenheit und selbstsüchtigen Einsamkeit des Menschen, der Souveränität von dessen innerer Welt.

Als Kunstverfahren und Weltanschauung manifestierte sich der Mythologismus deutlich im Drama (Jean Anouilh, Paul Claudel, Jean Cocteau, Jean Giraudoux, Gerhart Hauptmann), in der Poesie (Thomas Stearns Eliot, Ezra Pound) und besonders in den epischen Genres des 20. Jahrhunderts, vor allem im Roman (James Joyce, Thomas Mann, Franz Kafka, David Lawrence, Gabriel García Márquez). So wurde die Literatur, der auch das Werk von Wittlin angehört, zur Ver-

⁵ Bekanntlich hat der Faschismus selbst versucht, sich auf Nietzsches Philosophie und germanische Mythologie zu stützen.

körperung des spezifischen Bewusstseins jener Zeit – des neomythologischen, dessen Kern die Aktualisierung mythologischer (archetypischer) Kulturschichten war. Was den Roman *Das Salz der Erde* selbst betrifft, so kann ihr Handlungsschema auch als eine Art des invarianten mythologischen Modells gedeutet werden. In Anbetracht von Wittlins literarischem Geschmack und seiner Interessen korreliert dieses Modell mit der mythologischen Geschichte von Odysseus, zumal Piotr Niewiadomski nicht in den Krieg ziehen will und seine Heimat am höchsten schätzt.

Aus den symbolischen Strukturen des Mythos lässt sich auch die Gattungsspezifität des Werkes definieren. Es sei erwähnt, dass die genealogische Zuordnung des Texts *Salz der Erde* seit langem umstritten bleibt. Man bezeichnete das Werk als lyrische Saga, als realistischen Roman und sogar als Poem, doch bereits nach dem Zweiten Weltkrieg wurde der Begriff der Mythopoetik immer häufiger im Zusammenhang mit Wittlins Text gebracht. So behauptete z. B. Zoya Yurieff, dass *Das Salz der Erde* zu einer neuen Art von Epos gehöre, die im 20. Jahrhundert entstanden sei und mit Hilfe der Ironie, Groteske, Parodie moderne falsche Mythen entlarve (vgl. Wiegandt 1991: LXXIII). Auch spätere Interpretationen des Genrecharakters des Werkes folgten dieser Richtung. So nennt Krystyna Jakowska (1977) *Das Salz der Erde* einen expressionistischen Roman, der sich eines Mythos bedient, und Ewa Wiegandt (1991), die die radikale Abkehr des Autors von der Tradition des realistischen Romans begründet, definiert diesen als einen zum Mythos stilisierten bzw. mythologischen Roman. Der moderne polnische Literaturhistoriker Łukasz Tischner (2012: 91) interpretiert Wittlins Werk als Versuch eines modernen Epos, das immer noch „stark in Mythen verwurzelt ist“, und weist auf das Vorhandensein mythologischer Elemente darin hin, die nicht ignoriert werden können: „Mythos und Mythologie begegnet man in Wittlins Roman auf zwei Ebenen: erstens in der durch Piotrs Psyche dargestellten Welt und zweitens auf der Ebene der Narration“ (ebd. 107). Über den Mythos als „Art der Konstruktion der Narration“ bei Wittlin schreibt weiters Jan Choroszy (2021: 46): „Die Macht des Mythos und die Unterwerfung unter die Herrschaft des Mythos“ betonend, umreißt der Forscher die Erzählpraktiken des Autors mit dem originellen Begriff „Mythokratie“. Die Meinungen der Literaturkritiker zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass der Mythos die künstlerische Integrität des Textes sowohl auf der Ebene des Inhalts als auch auf der Ebene der Form durchdringt: Der Roman imitiert nicht einfach einzelne Elemente mythologischer Poetik, sondern ist selbst ein Mythos, da er die Welt nicht beschreibt, sondern erklärt.

Aus mythopoetischer Perspektive sind des Weiteren die Kriegsproblematik sowie Bilder und Figuren des Wittlin'schen Werkes zu interpretieren.

3. Kriegsmythologeme des Romans von Wittlin

In der Weltliteratur des 20. Jahrhunderts lassen sich mehrere Arten des künstlerischen Mythologismus unterscheiden: 1) Schaffung eines eigenen Systems von Mythologemen (Schauspiele und Romane von Samuel Beckett, William Faulkner, Hermann Hesse); 2) Reproduktion der tiefen Mechanismen des mythologischen Denkens,⁶ welche die eigentlichen Grundlagen des Daseins offenbaren sollten (Romane und Erzählungen von Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Abe Kōbō); 3) Rekonstruktion der antiken mythologischen Handlungen, die als mehr oder weniger „modernisiert“ interpretiert werden (Stücke von Jean Giraudoux, Jean-Paul Sartre, Romane von John Updike und James Joyce); 4) Reproduktion jener folkloristischen und ethnischen Urschichten des nationalen Daseins und Bewusstseins, in denen Elemente der Mythologie und mythologischen Weltanschauung noch lebendig sind (Alejo Carpentier, Jorge Amado, Miguel Asturias, Gabriel García Márquez); 5) Gleichnisähnlichkeit, lyrisch-philosophische Meditation, die auf ursprüngliche und archetypische Konstanten des Daseins von Mensch und Natur gerichtet ist (Prosa von Kawabata Yasunari, Michail Bulgakov); 6) Destruktion, Zerstörung des Mythos (*Herr der Fliegen* von William Golding). Als mythologischer Roman weist *Das Salz der Erde* eine gewisse Zugehörigkeit zu jedem dieser Typen auf, was die Eigenart seines militärischen Diskurses wegweisend bestimmt.

Die Kriegsproblematik des Romans wird bereits im Prolog aktualisiert, insbesondere in der symbolischen Episode des Ausbruchs des Krieges. Die Erzählung über die ersten Kriegsstunden basiert auf dem mythologischen Prinzip des zyklischen Ablaufs der Ereignisse und macht deutlich, dass die Welt des Friedens und der Ruhe zu Ende ist und die Ära einer neuen Welt, der des Krieges, beginnt. Die Szene, die direkt den Beginn der Kriegskampagne darstellt, spielt im Palast von Franz Joseph. Die anwesenden handelnden Personen lassen sich in zwei Lager einteilen: die Minister und Generäle, die um jeden Preis versuchen, militärische Operationen zu beginnen, und die von ihnen distanzierte, einsame Gestalt des 84-jährigen Kaisers – die lebendige Verkörperung einer historischen Epoche, die zur Neige geht. Im Alter kindisch geworden, bewahrt Franz Joseph, wie aus Wittlins Text hervorgeht, immer noch einen Sinn für Menschlichkeit, aber er hat weder Kraft noch Macht, um sich dem Einfluss seiner eigenen Höflinge zu widersetzen. Diese Figur kann mit den idyllischen Helden zahlreicher epischer Erzählungen und Legenden über gute patriarchalische Herrscher des „goldenen Zeitalters“ verglichen werden. Schon die Episode der Unterzeichnung des Manifests, das Zögern des Kaisers, der Blutstropfen, der von seinem verletzten Finger auf das Papier fällt, wecken Assoziationen mit der archetypischen Situation des Pakts

⁶ Diese zeichnen sich durch die Verletzung der Kausalzusammenhänge, die Verschiebung verschiedener Zeiten und Räume usw. aus.

mit dem Teufel. Dieser Moment, der Moment des Kriegsausbruchs, wird später im Text des Romans in verschiedenen Variationen viele Male wiederholt, wie es die Prinzipien des mythologischen Aufbaus der Erzählung erfordern.

Über die Unterzeichnung des Manifests durch den Kaiser wird die Bevölkerung durch Zeitungen informiert. Der Autor verwendet hier evangelikale Metaphern, sodass die Kriegsnachricht als umgekehrte Version der „guten Nachricht“ erscheint – ein eigenes modernes Evangelium, das das vorherige abschafft und eine satanische Weltära begründet.

Die Episode des Abschieds mobilisierter Männer von ihren Familien wird im Prolog des Romans zum symbolischen Abschied von Menschlichkeit und Frieden und markiert den Beginn einer menschenfeindlichen Geschichtsepoche. Hier verwendet Wittlin den Verfremdungseffekt zum ersten Mal: In Uniform gekleidet, betrachten die Menschen die Realität schon nicht mehr als Zivilisten, sondern als Soldaten, was diese Realität für sie völlig anders erscheinen lässt. Auf diese Weise gewinnt die Mobilmachung eine andere Dimension – eine maskerade-karnevalistische,⁷ was die Möglichkeit schafft, den Krieg im Roman *Das Salz der Erde* auch mithilfe der karnevalistischen Kategorien „Spiel“ und „Maske“ zu interpretieren.

Die Besonderheit des Chronotopos des dritten und vierten Teils des Prologs – die „Verdichtung“ der Zeit einerseits und die Ausdehnung des Raums andererseits – demonstriert den übernationalen, globalen Charakter des beginnenden Krieges und aktualisiert eine Reihe binärer Gegensätze, was auch ein Merkmal der Mythopoetik ist. Dazu gehört erstens der Gegensatz zwischen einfachen Menschen, die gemeine Soldaten werden müssen, und denen, die höhere militärische Posten bekleiden und über das Schicksal der Ersteren im Krieg entscheiden werden. Zweitens ist es der Gegensatz zwischen Stadt und Dorf, der eine Variante des allgemeineren Gegensatzes „Zivilisation – Natur“⁸ ist. Hier fungiert die Stadt als Zentrum der Nachtarbeit (nachts wird zum Beispiel Brot gebacken) und der Nachtunterhaltung sowie als Ort, an dem das größte Übel geboren wird – Zeitungen (Schrift und Zahlen, davon ist der Protagonist fest überzeugt, seien vom Teufel erfunden). Und das Dorf ist ein Ort der lang ersehnten Ruhe nach harter körperlicher Arbeit, ein Ort einer gewissen Primitivität, zugleich aber ein Ort, an dem die besten menschlichen Eigenschaften noch erhalten bleiben.

Somit erfüllt der Prolog die ätiologische (erklärende) Funktion des Mythos: Er erzählt von der Geburt des Ersten Weltkriegs, denn für einen primitiven Menschen, der in Begriffen eines Mythos denkt, bedeutet die Erklärung eines Phänomens oder Dings die Erzählung von dessen Ursprung.

Im übrigen Text des Romans erscheint der Krieg aus der Perspektive des Protagonisten, Piotr Niewiadomski, die durch Besonderheiten seiner Weltanschauung

⁷ Auf die genetische Verbindung des Karnevals mit der primitiven mythologischen Weltanschauung wies der maßgebende russische Literaturkritiker Michail Bachtin (1990) hin.

⁸ Oder: „Zivilisation – natürliche Kultur“.

geprägt ist. Piotr ist ein naiver Einfaltspinsel, aber nicht im Sinne der für die europäische Literatur des 18. Jahrhunderts typischen aufklärend-sentimentalen Figuren. Denn er ist kein bloßes Ausdrucksmittel der didaktischen, moralischen oder philosophischeren Ideen des Autors. Ansonsten ist er naiv, nicht weil er aus den unteren Gesellschaftsschichten kommt, sondern vor allem weil er Träger einer primitiven mythologischen Weltanschauung ist. Die Entwicklung von Piotr Niewiadomski blieb, wie es im Text von Wittlin heißt, an der Schwelle des Bewusstseins stehen („zatrymał się na samym progu świadomości“, Wittlin 1991: 132). Sein Denken ist sehr konkret, als Analphabet und somit von tiefen kulturellen Schichten abgeschnitten kann der Protagonist die einfachsten Denkmechanismen, die bei Menschen mittels des Lesens entwickelt werden, nicht erlernen. Er versteht zum Beispiel Wörter und Ausdrücke im übertragenen Sinne nicht: „Piotr nie znał się na wyrafinowanych przenośniach, jakimi ludzie cywilizowani posługują się od czasów starożytnych. Każde słowo brał dosłownie“, Wittlin 1991: 44; „Peter waren die raffinierten Metaphern, deren sich zivilisierte Menschen seit dem Altertum bedienen, unverständlich. Er nahm jeden Ausdruck wörtlich“, Wittlin 2014).

Der ethnischen Zugehörigkeit nach ist Niewiadomski halb Pole, halb Ukrainer, aber sein nationales Wesen lässt sich am besten durch die Definition „Untertan von Franz Joseph“ charakterisieren, da sein ganzes Leben dem kaiserlichen Dienst gewidmet ist:

„Nigdy nie opuszczała go świadomość, komu służył. Pozornie tylko dźwigał ciężary dziedzicom, pozornie usługiwał Żydom, którzy handlowali w tych stronach zbożem i kartoflami. W rzeczywistości dźwigał to wszystko dla cesarza“ (Wittlin 1991: 34).

„Niemals verließ ihn das Bewußtsein, wem er diene. Nur scheinbar schleppte er Lasten für Gutsbesitzer, nur scheinbar bediente er Juden, die in dieser Gegend mit Getreide und Kartoffeln handelten. In Wirklichkeit schleppte er alles für den Kaiser“ (Wittlin 2014).

Dieses Bild macht unserer Meinung nach Wittlins Roman zum organischen Teil eines umfangreichen Hypernarrativs, das die Autoren des ukrainisch-polnischen Grenzgebiets geschaffen haben und in dem der Erste Weltkrieg originell interpretiert wird. Es geht in erster Linie um den Kontext des sogenannten „Galizien-Mythos“. Wie der Literaturkritiker Vasyl' Rasevyč feststellt, begann die Entstehung dieses Mythos, der auch geografische, historische, politische, philosophische, soziale und künstlerische Dimensionen erreichte, gerade auf der literarischen Ebene. Galizische deutsch- und polnischsprachige Schriftsteller erwähnten ihre Heimat, dieses „erbärmlichste Land“ Europas, immer mit Bewunderung und nannten sie „Paradies mit kleinen Fehlern“ (Rasevyč 2008). Das Hauptverdienst bei der Herausbildung und Etablierung des literarischen Topos Galiziens als einer eigenartigen, „sakralen“ Region gebührt nämlich Joseph Roth, der durch seine positiven sentimentalen Galizier-Figuren den kommenden Generationen ein ausgeprägtes Bild Galiziens als Paradies auf Erden vermittelt hat. Als klassischer

multikultureller Raum gelang es Galizien, auf seinem Territorium Ukrainer, Polen, Österreicher, Deutsche, Juden und Roma zu versöhnen, die sich während des Ersten Weltkriegs alle gemeinsam als Bürger des kaiserlichen Österreich identifizierten. Bekanntlich wurde das galizische Land von beiden Kriegsparteien als strategisches Territorium gedeutet: Die Russen versuchten um jeden Preis, es zu erobern, die Österreicher hingegen, es zu behalten, wodurch der Galizien-Mythos neue Konnotationen erhielt: Galizien wurde „für die Arena des letzten Kampfes zwischen Gut und Böse gehalten, die das Schicksal fast der ganzen Welt und der menschlichen Zivilisation bestimmen soll“ (Mudryj 2014). All diese Aspekte werden nicht nur bei Roth deutlich explizit, sondern beispielsweise auch bei dem wenig bekannten deutschsprachigen Autor Hermann Blumenthal, gebürtig aus dem ukrainischen Städtchen Bolechiv, der in seiner Kurzgeschichtensammlung *Galizien: Der Wall im Osten* die Zusammenarbeit eines galizischen Bauern mit den Russen mit dem Verrat von Judas an Christus gleichsetzt (Blumenthal 1915: 38–39), somit die christliche Mythologie, die einer breiten Leserschaft näher und verständlicher ist, aktualisierend.

Ein tiefgläubiger Mensch ist auch Piotr Niewiadomski, aber sein Glaube ist weitgehend nicht orthodox. Dieser beruht auf dem merkwürdigen Synkretismus von Christentum, Heidentum und sozusagen „Kaisertum“. Dieses magische „Drei-Denken“ des Protagonisten führt dazu, dass das Gute mit dem christlichen Gott, das Böse mit dem heidnischen Teufel und der eigene Lebenszweck mit der Kappe eines Bahnwärters identifiziert werden (Wiegandt 1991: LVII).

Neben der Rolle der Hauptfigur erfüllt Niewiadomski im Text des Romans noch eine wichtige Funktion – die narrative. Vorwiegend betrachtet der Autor die Kriegsrealität mit den Augen seines Protagonisten, identifiziert sich aber mit ihm nicht, was insbesondere dadurch bewiesen wird, dass sich die erzählte Zeit auf die Vergangenheit bezieht. Die Distanz zwischen dem Autor und Piotr vergrößert sich auch dadurch, dass der Erstere den Letzteren nicht zu Wort kommen lässt: Der Schriftsteller präsentiert dem Leser die Denkweise seiner Figur, verbalisiert aber ihre Gedanken nicht unmittelbar. Diese werden in die intelligente Sprache des Autors „übersetzt“.

Doch die Hauptfunktion von Piotr Niewiadomski besteht darin, den bereits erwähnten Verfremdungseffekt zu erzeugen. Den Krieg hat er noch nie gesehen und nimmt ihn somit begeistert, wie ein Urmensch, wahr – als eine Welt, in der ihn immer neue Entdeckungen erwarten: „Czterdzieści jeden lat po świecie chodził, a ciągle poznawał go na nowo i z coraz innej strony“ (Wittlin 1991: 205; „Einundvierzig Jahre lebte er nun schon auf der Welt, und immer lernte er sie neu kennen und immer von einer neuen Seite“, Wittlin 2014). Er sieht alles um sich herum, sogar die wohlbekanntesten Züge, im Lichte des Krieges wie zum ersten Mal. So realisiert der Roman die Besonderheiten der mythologischen Zeit, die bekanntlich die Zeit der ersten Entdeckungen, der ersten Worte und der ersten

Phänomene ist, „die Ära der ersten Gegenstände und der ersten Taten: das erste Feuer, der erste Speer, das erste Haus usw.“ (Bachtin 1970: 102).

Der Krieg, meint Niewiadomski, habe die Welt auf den Kopf gestellt:

„To, co przed 28 lipca było złe, na przykład obustronny katar szczytów płucnych, wada serca, chroniczny katar kiszek, prepuklina, stało się po 28 lipca nie tylko źródłem radości, ale czymś w rodzaju żelaznego kapitału, zabezpieczającego od śmierci“ (Wittlin 1991: 68).

„Was vor dem 28. Juli schlecht war, z. B. ein doppelseitiger Lungenspitzenkatarrh, ein Leistenbruch, wurde nach dem 28. Juli nicht nur zur Ursache der Freude, sondern eine Art eisernes Kapital, das vor dem Tode versicherte“ (Wittlin 2014).

Bald darauf erscheint diese verkehrte Welt als unbestreitbares Dominium des Teufels:

„Ale odkąd na świecie jest wojna – wszystko się pokreśliło, widocznie diabeł postanowił do reszty odebrać ludziom rozum. I dlatego – być może – umarł papież. A co teraz będzie? Świat chrześcijański bez papieża jest jak człowiek bez głowy, jak stacja bez szyldu. Teraz dopiero dabeł zacznie hulać“ (Wittlin 1991: 133).

„Seitdem aber auf der Welt Krieg ist – verwirrte sich alles, offensichtlich hatte der Teufel beschlossen, den Menschen den Rest ihres Verstandes zu rauben. Und deswegen – vielleicht – starb der Papst. Und was wird jetzt geschehen? Die Christenwelt ohne Papst ist wie ein Mensch ohne Kopf, wie eine Station ohne Schild. Jetzt erst wird der Teufel zu wüten anfangen!“ (Wittlin 2014)

Schließlich kommt der Protagonist zur Schlussfolgerung, dass der Krieg die Strafe Gottes für menschliche Sünden sei, sogar für die Erbsünde. Niewiadomski denkt ständig an die ersten Menschen, ihren Sündenfall und ihre Vertreibung aus Eden, was einen Fluch über das ganze menschliche Geschlecht mit sich brachte. In seinen Gedankengängen findet sich auch das Eingeständnis der eigenen Schuld, denn Piotr lebt unverheiratet mit Magda zusammen, hat eine Geschlechtskrankheit und ist somit kinderlos. Im Text heißt es:

„Piotr Niewiadomski należał do ludzi, dla których najróżnorodniejsze nawet zjawiska wypływają z tej samej przyczyny i mają oczywisty związek z ich osobą. W umyśle jego – wszystkie współrzędne wypadki łączyły w jedną całość, a raczej w jedną chaotyczną masę, którą ten umysł zwykł był porządkować według własnej logiki. Dlatego w zaćmieniu słońca widział Piotr ścisły związek nie tylko z wojną i śmiercią papieża, jak inni Huculi, ale z własnymi grzechami“ (Wittlin 1991: 137–138).

„Peter Niewiadomski gehörte zu jenen Menschen, für die sogar ganz verschiedene Erscheinungen dieselben Ursachen und einen augenscheinlichen Zusammenhang haben. In seinem Geiste verknüpften sich also alle Vorkommnisse zu einem Ganzen oder vielmehr zu einer chaotischen Masse, welche sein Geist auf Grund der ihm eigenen Logik zu ordnen pflegte. Deshalb sah Peter bei der Sonnenfinsternis nicht nur den engen Zusammenhang mit dem Krieg und dem

Tod des Papstes wie die anderen Huzulen, sondern auch mit den eigenen Sünden“ (Wittlin 2014).

Diese Denkweise, bei der sehr ferne Dinge eng miteinander verbunden werden, ist auch ein Zeichen des mythologischen Bewusstseins.

Alle Probleme des Krieges assoziiert Piotr Niewiadomski mit der Abkehr vom Christentum in seinem Heimatland. Gegen Ende seiner „Reise“ an die Front hat der Protagonist unter Gewissensbissen folgenden Traum: Er ist ein Bräutigam, und während der Heiratszeremonie setzt ihm der Priester statt der Kirchenkrone die heilige Stephanskrone auf, unter deren Gewicht er fällt. Der Krieg ist also für Piotr nichts Abstraktes, keine ungewisse fatale übermenschliche Gewalt, er ist die Verkörperung und Folge ganz bestimmter menschlicher Taten, die gebüßt werden müssen.

Noch weitere Figuren des Romans *Das Salz der Erde* sind zu erwähnen, da sie auch das mythologische Wesen des Krieges zum Ausdruck bringen.

Es sei zunächst hervorgehoben, dass die Besonderheit der Nebenfiguren des analysierten Werkes darin besteht, dass sie alle in den binären Gegensatz zwischen dem Privatleben einer Person und deren sozialer Rolle „eingeschrieben“ sind und dieser Gegensatz, von Wittlin auf tragikomische Weise gedeutet, für die handelnden Personen den Charakter eines seelisch-moralischen Konflikts annimmt. Der Krieg wird in ihren Schicksalen durch die dialektische Kombination zweier Prozesse repräsentiert – der Entfremdung von der menschlichen Gemeinschaft einerseits und der Sakralisierung staatlicher und militärischer Institutionen andererseits. So ist Pfarrer Makaruch viel lieber Imker als Geistlicher, und statt unverzüglich die Glocken zu läuten, sobald die Nachricht vom Tode des Papstes eintrifft, will er zuerst seine Arbeit im Bienengarten beenden; der Gendarmierleutnant Durek kann den Mund dienstlich und privat auf tun („ *bądź służbowo, bądź prywatnie*“, Wittlin 1991: 51); der Reservestabsarzt Dr. Jellinek kompensiert seinen Minderwertigkeitskomplex durch die Erfüllung offizieller Pflichten, denn von seiner individuellen Entscheidung hängt es ab, ob jemand an die Front geht, und das steigert sein Selbstwertgefühl. Am Beispiel dieser „Männer des Krieges“ schildert der Autor äußerst pointiert die Phänomene der Entpersönlichung einer Gesellschaft, in der militärische Kampfhandlungen stattfinden, des Abbrechens der Bindungen zwischen den Menschen, der wachsenden Entfremdung, der Spaltung der Person in eine individuelle und eine soziale Funktion. Für Letzteres verwendet Wittlin weitgehend den semantischen Mechanismus der Metonymie und ersetzt im Text die menschliche Gestalt durch das Bild eines in Uniform gehüllten Körpers: „*Żołnierz składa się z bluzy, spodni, płaszcza, butów, karabinu...*“ (Wittlin 1991: 248; „Ein Soldat besteht aus einer Bluse, einer Hose, einem Mantel, aus Schuhen, einem Gewehr...“, Wittlin 2014).

Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang die Figur des Stabsfeldwebels Bachmatiuk, für den der Krieg zum echten Kult wird. Niemand hat ihn jemals ohne seine Militäruniform gesehen. Und selbst wenn Bachmatiuk krank ist und den Dienst für eine Weile abbrechen muss, schweben seine Gedanken in der Kaserne:

„A jeśli na kilka dni ciało jego musiało rozstać się z mundurem i leżeć w łóżku, nigdy duch sztabfeldfebla nie solidaryzował się z ciałem, lecz nadal pełnił służbę, przeraźliwie przytomny, czujny i wszechwidzący” (Wittlin 1991: 177).

„Und selbst wenn sich sein Körper für einige Tage von der Uniform trennen und im Bette liegen mußte, zeigte sich der Geist des Stabsfeldwebels niemals solidarisch mit dem Körper, sondern machte weiter Dienst, allwissend, wachsam und allsehend“ (Wittlin 2014).

Statt Kruzifix und Heiligenbilder hängt über seinem Bett ein großes Foto des in den ersten Kriegstagen gefallenen Hauptmanns Siegfried Knauß, den der Stabsfeldwebel beinahe vergöttert, und, wie Wittlin schreibt, „Nikt by się nie zdziwił, gdyby pod tą fotografią zapłonęła pewnego dnia oliwna lampka” (Wittlin 1991: 216; „Es würde sich niemand wundern, wenn unter dieser Photographie eines Tages ein Öllämpchen zu flackern begänne“, Wittlin 2014).

Als Militärperson stellt er für Piotr Niewiadomski eine Verkörperung des reinen Bösen dar, aber der Autor gestaltet diese Figuren nicht antagonistisch, da Bachmatiuk im Roman keine narrative Funktion erfüllt, d. h. er bietet keine alternative Sicht auf die beschriebenen Ereignisse. Der Feldwebel wird in dämonischen Tönen geschildert, aber sein Dämonismus ist nicht absolut. Bachmatiuk ist ein Typ, der sein Verhalten zur Vollkommenheit eines Mechanismus gebracht hat und nahe daran ist, den mystischen Zustand der Auflösung im Objekt seiner Anbetung zu erreichen. Allerdings schafft er es keineswegs, daher stammt wohl seine wöchentliche Sauferei, die offensichtlich als eigenartiger Protest gegen die „Vergegenständlichung“ des Menschen in der modernen Welt zu interpretieren ist – als Fluchtversuch vor der Erkenntnis der tragischen Unmöglichkeit der Lösung des moralischen Dilemmas zwischen Persönlichem und Staatlichem, Menschlichem und Kriegerischem.

Es ist wichtig zu beachten, dass die Schilderung aller Figuren im Roman eine leichte Schattierung von Komik trägt. Und das ist kein Zufall. Wie bereits erwähnt, hat die mythologische Weltanschauung in der Literatur des 20. Jahrhunderts oft einen tragischen, grotesken, karnevalesken Charakter angenommen. Die Distanz zwischen Autor und Erzähler erlaubt es Wittlin, seine Figuren zu ironisieren. Die Ironie als zweiten Hauptpfeiler des Werks von Wittlin (nebst dem Mythos) betont u. a. der polnische Literaturkritiker Bogusław Bakuła:

„Neben dem Mythos ist die Ironie ein unverzichtbares Element der philosophischen und stilistischen Gestaltung des Romans. Gerade dieses Paar – Mythos samt Ironie –

schafft das notwendige Baumaterial und dann das ideologische und weltanschauliche Grundgerüst von *Das Salz der Erde*“ (Bakuła 1994: 167).

Zunächst macht sich Wittlin über Piotrs primitive Gedanken über den Krieg lustig, aber Niewiadomski selbst als Träger echter, authentischer, allgemeinemenschlicher, von der Zivilisation nicht korrumpierter Werte wird nie zum Objekt der Ironie des Autors. Stattdessen gilt das gute Lächeln des Schriftstellers allem, was die Hauptfigur schlicht überrascht. Und viel beißender stellt er den Feldwebel Bachmatiuk als Kriegsgott und zahlreiche Militärs als Heilige dar. Im Lichte eines solchen Humors hört der Krieg im Roman *Das Salz der Erde* auf, beängstigend zu wirken, den Leser innerlich zu erschüttern, und verliert somit seine Heiligkeit.

Schließlich wird das Werk von jeglicher „Kriegsromantik“ im Nachwort entblößt, welches Wittlin nach dem Zweiten Weltkrieg geschrieben hat. Hier wendet sich der Autor erneut der immer wieder aufgeworfenen Frage nach der moralischen Verantwortung des Menschen für sein Handeln zu und fällt sein endgültiges Urteil über den Krieg: „Dla mnie każda wojna jest przede wszystkim zagadnieniem moralnym i społecznym [...] uważam ją za niemoralną i jako człowiek, i jako obywatel“ (Wittlin 1991: 288–289; „Für mich ist jeder Krieg vor allem ein moralisches und soziales Problem [...] Ich halte ihn sowohl als Mensch als auch als Bürger für unmoralisch“). Gleichzeitig warnt Wittlin angesichts der Unvollendetheit der Trilogie *Die Geschichte vom geduldigen Infanteristen* vor kategorischen, umfassenden Schlussfolgerungen über die Kriegsthematik in seinem Roman. Wir versuchen jedoch, bestimmte Schlüsse zu ziehen.

4. Schlussfolgerung

Wittlins Roman *Das Salz der Erde* ist im neomythologischen Stil verfasst – der Autor schildert den Krieg mithilfe der Mythenbildungsmethode und mit den Mitteln der Mythopoetik. Zunächst schafft er eine Reihe eigenartiger symbolischer Bilder-Mythologeme, die die künstlerische Welt des Werkes strukturieren (die von der Hauptfigur begehrte „kaiserliche“ Kappe, der Goldzahn von Korporal Durek als fetischisierter Talisman, der Bahnhof in Budapest als Kriegstempel u. Ä.).

Die Kriegsereignisse werden im Roman aus der Perspektive von Piotr Niewiadomski gezeigt, und dieser nimmt sie in mythischen Begriffen wahr. Der Protagonist gehört der ethnischen Gruppe der Huzulen an, die in den Tiefen ihres kollektiven Bewusstseins und in den Besonderheiten ihres Verhaltens noch die Relikte alter heidnischer Glaubensvorstellungen und Bräuche bewahrt hat. Gerade diese Relikte prägen Niewiadomskis Auffassung des Krieges als Endes des „goldenen Zeitalters“, als Strafe für menschlichen Ungehorsam. Piotrs Gedanken über den Krieg reproduzieren die alten Mechanismen des mythologischen Denkens. Dies betrifft vorerst seine Empfindung historischer Zeit als mythologischer, die durch ständige Wiederholung, Zyklizität, periodische eschatologische Zerstörung und Erschaffung der Welt sowie durch Wahrnehmung der Realität im Koordinaten-

system der binären Gegensätze gekennzeichnet ist. Der Krieg hat im Roman auch einen eigenen Chronotopos: Die Soldaten leben nicht in der natürlichen, sondern in der geregelten Zeit, und die Garnison, in der Piotr Niewiadomski dient, weist alle Zeichen eines Mikrouniversums auf.

In seinem Roman wendet sich Wittlin den klassischen mythologischen Motiven zu, sowohl den archaischen als auch den biblischen, was schon der Titel des Werkes beweist. Zugleich werden solche Mythologeme vom Autor weitgehend modernisiert (z. B. Zeitungen als neues Kriegsevangelium).

Und schließlich zielt die Gesamtheit stilistischer Mittel im *Salz der Erde* nicht nur darauf ab, die dargestellte Realität zu mythologisieren, sondern auch den Krieg zu entmythologisieren. Dies beweist die Ironie des Autors, mit der offizielle „Vertreter“ des Krieges dargestellt werden (Durek, Bachmatiuk u. a.) – und das bringt wohl die humanistische Grundidee des Romans ans Tageslicht.

Beiträge der Autorinnen

Mariana Markova hat die komplexe mythokritische Analyse des Romans *Das Salz der Erde* durchgeführt. Oleh Radchenko hat den literaturhistorischen Kontext von Wittlins Werk erforscht und den Beitrag ins Deutsche übersetzt.

Literaturangaben

- Arsenyč, Petro. 2010. Hucul'sčyna u vyzvol'nych zmahannjach 1914–1920 rokiv. *Hucul'skyj kalendar* 15. 47–49.
- Bachtin, Michail. 1970. Ėpos i roman (o metodologii issledovanija romana). *Voprosy literatury* 1. 95–122.
- Bachtin, Mikhail. 1990. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renesansa*. 2. Aufl. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Bakuła, Bogusław. 1994. „Sól ziemi“ Wittlina w naukowym opracowaniu. *Teksty Drugie: Teoria literatury, krytyka, interpretacja* 5/6 (29/30). 164–170.
- Choroszy, Jan A. 2021. Między stereotypem a mitem – huculski Józef Wittlin. *TEKA Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych*, 35–48. Lublin: KUL. DOI: 10.31743/tpuzk.13160.
- Blumenthal, Hermann. 1915. *Galizien. Der Wall im Osten. Kriegserzählungen*. München: Georg Müller.
- Hadaczek, Bolesław. 2008. *Historia literatury kresowej*. Kraków: Universitas.
- Iwazkiewicz, Jarosław. 1977. *Sława i chwała*. Warszawa: Państwowy Instytut wydawnicy.
- Jakowska, Krystyna. 1977. *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce. Wokół Soli ziemi*. Wrocław: Ossolineum.
- Maciąg, Włodzimierz. 1956. „Sól ziemi“ – Wittlina. *Życie Literackie* 29 (234). 3.
- Mel'nyk, Volodymyr. 2004. Modernizm ukraińs'koj prozy: Heneza, rozvytok, istoryčne značennja. *Styl'ovi tendencii ukraińs'koj literatury XX stolittja*, 5–12. Kyiv: Foliant.
- Mudryj, Mychajlo. 2014. Šče raz pro „jeuropejs'kist“ pidavstrijs'koj Halyčyny. <http://zaxid.net/home/showSingleNews.do?objectId=1240355> (abgerufen 10.08.2023).

- Rasevyč, Vasyľ. 2008. *Istoriya mifu Halychyny*. https://zaxid.net/istoriya_mifu_galichini_n1052561 (abgerufen 10.08.2023).
- Rychlo, Petro. 2008. Ukraïns'ki pys'mennyky Bukovyny u period Peršoï svitovoi viny. *Naukovyj visnyk ČNU: Slov'jans'ka filolohija* 394–398. 251–256.
- Šklovskij, Viktor. 1929. *O teorii prozy*. Moskva: Federacija.
- Suchomlynov, Oleksij. 2009. Mytci pol's'ko-ukraïns'koho pohranyččja: Halereja portretiv. *Kyïvs'ki polonistyčni studii* 15. 300–315.
- Tischner, Łukasz. 2012. „Sól ziemi“, chyli tęsknota do eposu. *Pamiętnik Literacki* CIII, z. 1. 87–109.
- Tokarev, Sergej (ed.). 1992. *Mify narodov mira: Ęncyklopedija v 2-ch tomach*. T. II. Moskva: Sovetskaja Ęncyklopedija.
- Trubicka, Hanna. 2013. Identity and modern war in *Salt of the Earth* (1936) by Josef Wittlin. In Braganca, Manuel (ed.), *Mnemosyne and Mars: Artistic and cultural representation of twentieth-century Europe at war*, 312–326. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Wiegandt, Ewa. 1991. Wstęp. In Wittlin, Józef, *Sól ziemi*, V–LXXXV. Wrocław: Ossolineum.
- Wiegandt, Ewa. 1999. Sól ziemi Józefa Wittlina. In Nycz, Ryszard (ed.), *Lektury polonistyczne*, 217–240. Kraków: Universitas.
- Wittlin, Joseph. 2014. *Das Salz der Erde*. Übersetzt von Izydor Bermann und Marianne Seeger. Frankfurt am Main: FISCHER E-Books.
- Wittlin, Józef. 1991. *Sól ziemi*. Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich.
- Yurieff, Zoya. 1998. *Józef Wittlin*. Izabelin: Świat Literacki.